ИСКУССТВО КИНО

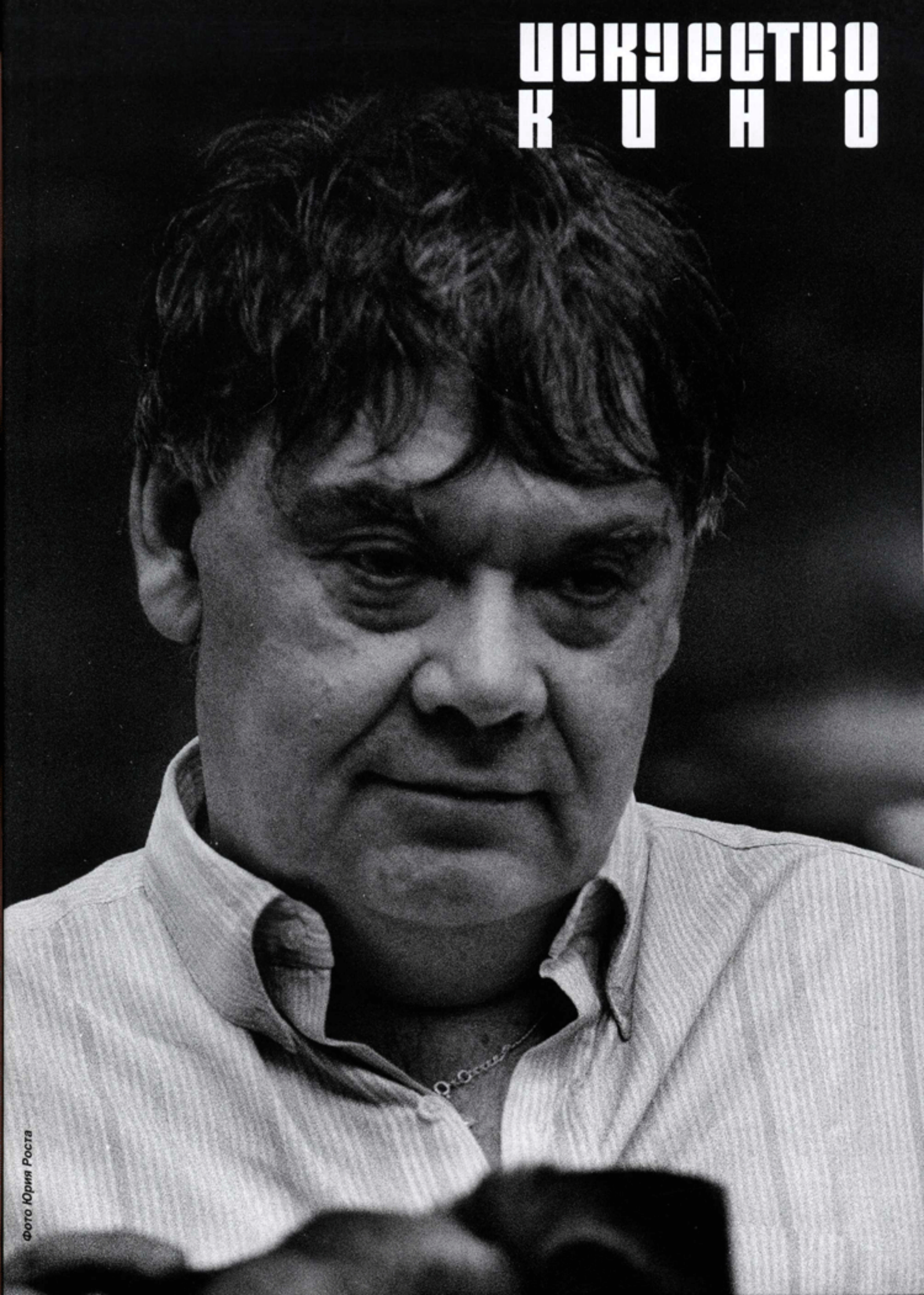


Фото Юрия Роста

LILYHAMMER

ПЕРВЫЙ КАНАЛ

ИСКУССТВО ТЕЛЕВИДЕНИЯ

ЛИЛЛЕХАММЕР

ПРЕМЬЕРА

The New York Times

«Норвежский Лиллехаммер» – взрывоопасная смесь американских гангстерских историй и супермодных скандинавских детективов, приправленная отступлениями в духе «Клана Сопрано»!

РЕН

ЧЕСТНЫЕ НОВОСТИ

НОВОСТИ 24

23:30

ИТОГОВЫЙ ВЫПУСК

www.ren-tv.com

СВИДЕТЕЛЬСТВО О РЕГИСТРАЦИИ СМИ
ЭЛ № ФС77-48168 ОТ 30.12.2011 Г. РЕКЛАМА.

21 февраля не стало Алексея Германа. Великого режиссера.

Этот номер был уже сверстан, но мы поняли: открыть его должны неравнодушные слова Германа, проницательные, яростные и восторженные, горькие и смешные высказывания — о времени, о кино, о себе, о коллегах. Среди многих интервью режиссера, напечатанных в нашем журнале, мы выбрали интервью 96-го года, где он то и дело возвращал разговор к болезненной теме: погибающий «Ленфильм». Судьба родной студии волновала Германа до последних дней жизни, и материал семнадцатилетней давности, оказавшийся сверхактуальным в контексте сегодняшних ленфильмовских событий, вновь подтверждает, как чуток, прозорлив, наблюдателен, как современен был классик, не сделавший ни одной картины о современности. Так интервью Германа стало прологом к нашей рубрике «Здесь и теперь», которая в разных аспектах рассматривает тупики и перспективы ситуации на «Ленфильме»-2013.

«Репертуар» представляет лучшие фильмы программ последнего Берлинале, «Имена» и «Опыт» — участников фестиваля: Жюльет Бинош, Брюно Дюмона и Вонг Карвая, возглавлявшего жюри основного конкурса. С берлинским сюжетом так или иначе сопрягаются и статьи рубрики «Разборы», и эссе в «Комментариях», и беседа с Чулпан Хаматовой.

«Чтение» знакомит читателей с двумя сценариями из списка победителей конкурса «ИК» «Личное дело».

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №3/2013

5
АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН:
«Мне стало скучно»
Интервью ведет Людмила Донец

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

15
ЕЛЕНА НЕКРАСОВА
«Ленфильм»: долгие проводы или перемена участи?

16
Анкета «ИК»
Ирина Евтеева, Константин Лопушанский, Юрий Мамин, Сергей Овчаров, Андрей Сигле, Сергей Снежкин

РЕПЕРТУАР

31
НИНА ЦЫРКУН
Смена диспозиции
Берлин-2013

36
ЕЛЕНА СТИШОВА
Короткий фильм о предательстве
«Долгая счастливая жизнь», режиссер Борис Хлебников

39
Зарубежная пресса о фильме Бориса Хлебникова «Долгая счастливая жизнь»

42
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Обещание
«Рай: Надежда», режиссер Ульрих Зайдль

46
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Семейное дело
«Поза ребенка», режиссер Калин Петер Нетзер

49
АНТОН ДОЛИН
День открытых дверей
«Камилла Клодель, 1915», режиссер Бруно Дюмон

53
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Проекция ада
«Закрытый занавес», режиссеры Джафар Панахи, Камбозия Партови

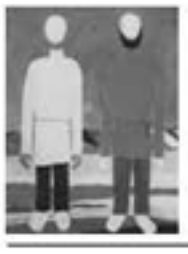
55
ЖАННА ВАСИЛЬЕВА
Не о любви
«Глория», режиссер Себастьян Лелио

58
МАРИНА ДРОЗДОВА
Путешествие теней по дороге с новой разметкой
«Повелитель лавин», режиссер Дэвид Гордон Грин

61
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Феникс из пепла
«Темная кровь», режиссер Джордж Слейзер

63
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Hello, Hélio!
«Элиу Ойтисика», режиссер Сесар Ойтисика Филью

КОММЕНТАРИИ



67
ОЛЬГА АНДРЕЕВА
Обиженные и виноватые

ИМЕНА

73
ЧУЛПАН ХАМАТОВА:
«Мне лень играть в жизни»
Беседу ведет и комментирует Лариса Малюкова

82
ЖЮЛЬЕТ БИНОШ:
«Импровизация — синоним правды»
Беседу ведет Джессика Киан

РАЗБОРЫ

89
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Зачем кино театру

94
ДМИТРИЙ КОММ
Город, где живет кино

ОПЫТ

107
ВОНГ КАРВАЙ
Традиции и мудрость предков
Беседу ведет Клэренс Цуй

109
ВОНГ КАРВАЙ:
«Великий мастер — это щедрость и великодушие»
«Великие мастера», режиссер Вонг Карвай

112
БРЮНО ДЮМОН:
«И бурлеск, и трагедия»
Беседу ведет Фабьен Лемерсье
«Камилла Клодель, 1915», режиссер Брюно Дюмон

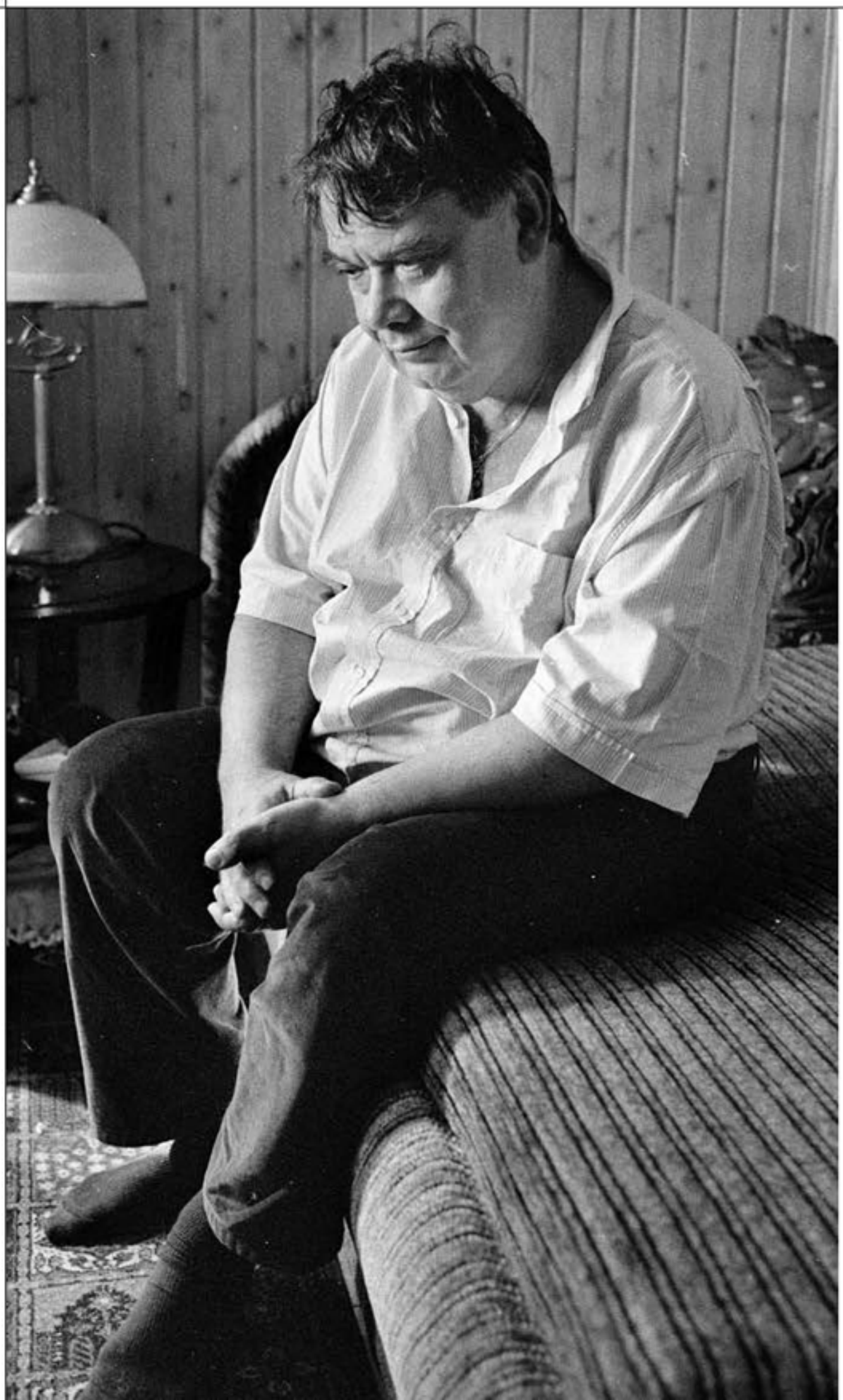
ЧТЕНИЕ

117
ПУЛАТ АХМАТОВ
Енот
Сценарий

155
МАРЬЯ ЗЕЛИНСКАЯ
Про то, как я попал в дом, где лечат людей
Сценарий

SUMMARY

174



Алексей Герман
Фото Юрия Роста

АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН:

«Мне стало скучно»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ

Алексей Герман. Я не снимал с 1986 года. Называю время, когда уже мог снимать. Упрекать меня, что я не снимал до этого года, было бы глупо. Получил свою трудовую книжку с тремя выговорами и с благодарностью, которую мне дали, когда доподлинно выяснили, что я ушел, а на самом деле я был просто уволен со студии. А в 1985 году был поспешно реабилитирован, прополощен в хлорке и представлен как достижение перестройки. И я, как любой артист, с восторгом откликнулся, сильно преувеличив свое значение в этом мире.

Так вот, по прошествии трех лет — по своей вине — я запустился с фильмом «Хрусталев, машину!». На самом деле я запускаться не хотел. Предложений было много. Самое величественное было такое: «Мы хотим вас запустить. Вот если откажется Михалков — то сразу». Появились иностранцы. Я понял, что все это в основном трепотня, и стал говорить так: «Да, я приеду с супругой и с сыном, переговоры должны пройти в такой-то стране». — «Почему? Мы сами к вам приедем». — «Нет».

Потом они спросили, сколько нужно денег, и я назвал максимальную сумму, которая могла прийти советскому человеку в голову, я сказал: «Миллион долларов». Это был 1989 год.

Я назвал миллион долларов, считая, что продюсер упадет в обморок и откажется. А он обрадовался. Причем сначала были какие-то американцы, потом американцы отпали, и с подачи Паши Лунгина, которому я в свое время помог в жизни, явились два француза в советских плащах, купленных в наших военторгах. Я же был одет в американскую куртку, которая давно в доме валялась, и такая произошла...

Людмила Донец. Встреча на Эльбе.

А.Герман. Да, встреча на Эльбе. Короче говоря, это случилось. Я был в полном отчаянии, потому что все думал: вот сорвется, вот сорвется. Я считал, что, назвав миллион долларов, просто выстрелил из гранатомета, а мне сказали: «Пожалуйста, вот тебе миллион долларов, гуляй». А для меня это было, как будто я им предложил за мое кино подарить мне Эйфелеву башню. Ведь я же был дикий, совсем дикий.

И вот я, экс-любимец публики, как я считал, и, как я считал, человек, сделавший достаточно много не только для себя, но и для «Ленфильма»... Допустим, помог Лопушанскому закончить картину... В Канне, будучи членом жюри, отчаянно сражался, чтоб наши картины получили премии, и в результа-

«Искусство кино», 1996, № 10. Публикуется с сокращениями.

те одна из организаторов фестиваля по имени Доменик встала и сказала, что если бы не Герман, то ваше русское кино не получило бы ни хуя. Последние три слова она сказала на чисто русском языке...

Так вот, мне казалось, что я такой любимец публики, а между тем все в кинематографе уже переменилось. Все было по-другому. Я четыре или пять лет не был на работе, все ездил, ездил, рассказывал, какая чудная вещь перестройка, достаточно искренне рассказывал, а поскольку я болтаю неплохо, то меня печатали за рубежом крупные газеты и журналы.

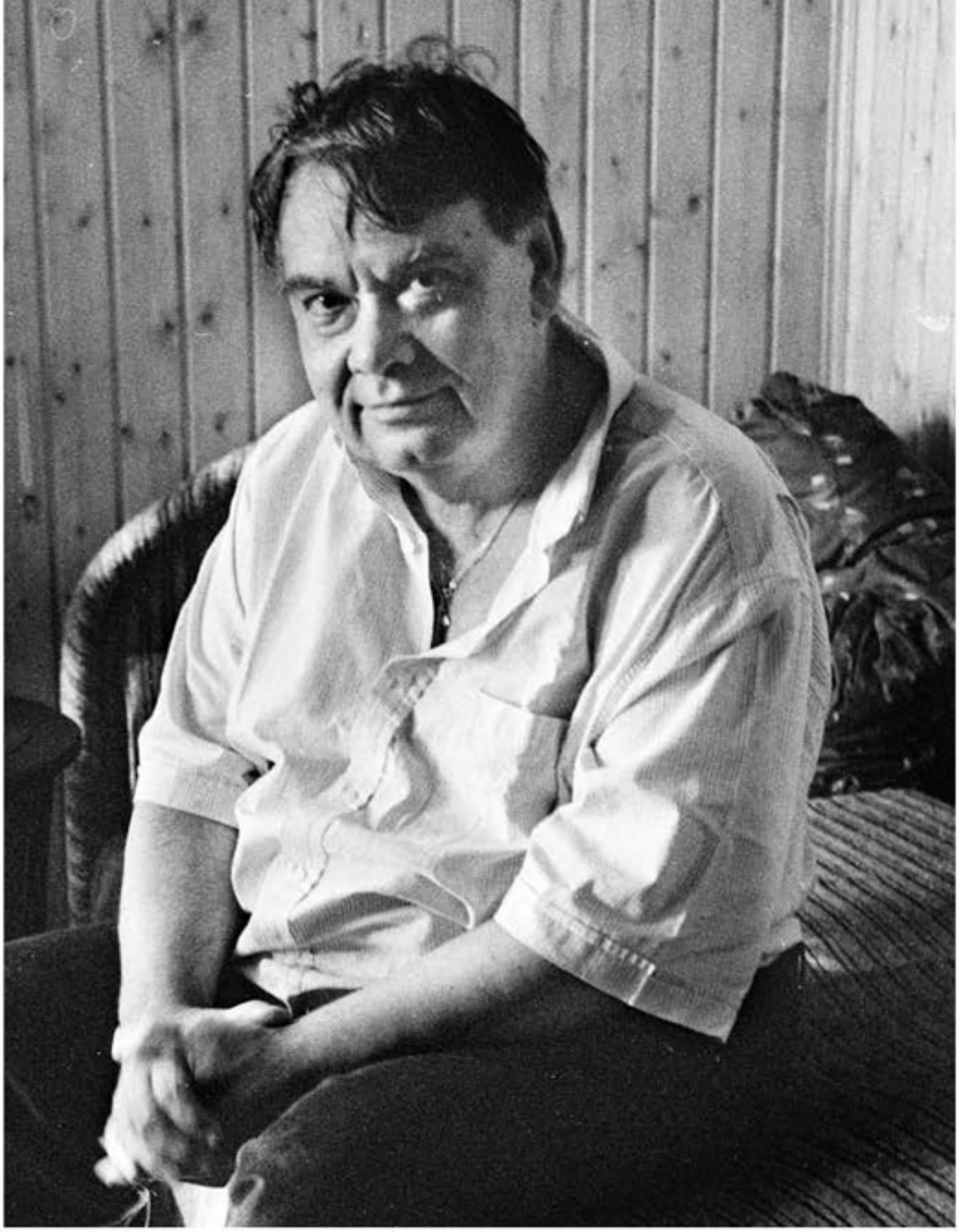
Когда я через несколько лет явился на «Ленфильм» снимать кино, то напоминал персонажа из фантастической реальности. Это известные такие персонажи литературной фантастики, космонавты, которые улетают с Земли и потом возвращаются, как они считают, через четыре года, а прошло четыреста лет. Так вот я вернулся в кинематограф через сто лет.

Что случилось? Госкино лопнуло, оно уже ничем не руководило. На маленькой студии «Ленфильм» в производстве было одновременно — я отвечаю за свои слова — шестьдесят фильмов. Значит, надо иметь сто режиссеров-постановщиков. А есть максимум семь-восемь человек, которые могли бы заниматься этим делом. Стало быть, запущены были все кто угодно. Все, кого художественный совет обычно отвергает, снимали. Монтажницы (среди них есть два-три человека, которые склеивают по логике, по чувству, остальные точно так же могли бы склеивать пластмассовую посуду) делали одновременно по три-четыре фильма. Ты можешь себе представить? Пушкин мог одновременно писать три-четыре стихотворения. Но ты можешь себе представить человека, который одновременно склеивает три-четыре фильма? Ведь надо держать фильм в голове. Звукооператоры делали по три фильма одновременно. Никто не ездил в экспедицию, никто не подбирал звук, все это было смешно. Ассистенты, вторые операторы, те, кого близко нельзя было подпускать к камере, снимали. Операторы-комбинаторы сделались постановщиками. Неснимавшие комбинаторы проносились мимо тебя не глядя, потому что у них было восемнадцать картин, всем они лгали, все они перебрасывали друг другу.

«Ленфильм» из художественного организма превратился в какой-то гигантский одесский привоз. Кино стало гнилым искусством халявщиков. Разговаривали с тобой так. Спрашиваешь: «Вы не хотели бы со мной поработать?» Никто не говорил про сценарий, никому не было интересно, о чем снять кино. Все спрашивали, сколько дашь денег. Второй режиссер сразу же обратился ко мне на «ты» (я с ним не был знаком): «А сколько ты мне дашь зеленых?» Он был моложе меня. В этой волне существовали и способные люди, я ничего сказать не могу, они чувствовали себя замечательно, ездили по заграницам, по всем текло шампанское. Оператор Сережа Юриздицкий, когда я попросил его хотя бы вовремя являться на работу, сказал, глядя мне в глаза: «Алексей Юрьевич, я вообще с вами работаю из благотворительных целей».

Для меня это был шок. Повторяю: я возомнил себя кем-то, кем не являлся. Все мои попытки прорваться, поговорить с Голутвой, директором «Ленфильма», ничем не кончались. Он смотрел мимо меня. Я со своими запросами был монстром ушедшего времени, монстром.

Одновременно зрел заговор среди кинематографистов старшего поколения, но самое интересное, что не я к ним, а они пришли ко мне с соображением, что это все надо кончать, что-то надо делать. «Начинай, Алексей», — сказали они. Я не начинал. Но случилось совпадение. Скандал начался с того, что я сидел в Киноцентре в кабинете Эммы Губайдуллиной, а рядом сидела моя старая знакомая Ольга Кучкина. Она мне помогала в трудные годы, когда действительно рисковала. Ольга поставил магнитофончик, а я не обратил внимания, а потом она мне звонит и говорит: «Ты читал мою статью в «Комсомолке»?» — «Какую статью?» — «А вот ты трепался там, а я из этого сделала статью». Я говорю: «Ты что, с ума сошла, меня же теперь съедят». Она говорит: «Ну, во-первых, не съедят. А ты что, отказываешься от мыслей, кото-



Алексей Герман
Фото Юрия Роста

рые высказал?» То есть просто владеет мной, как задушевная подруга. Может, это и нехорошо было. Но, с другой стороны, она взорвала ситуацию. Она меня хорошо знала и понимала, что я киплю, как чайник. Я ей не сказал ничего, я решил: сделала — и правильно, кто-то же должен был сделать. А поскольку я человек совковый, то вся катастрофа для меня тогда концентрировалась в фигуре Голутвы. Он был из обкома, а я обкомовцев не очень любил, поскольку они ко мне в основном скверно относились. Голутву я не знал, и мне казалось: вот пришел обкомовский кадр и развалил коллектив. По прошествии времени оказалось, что я был не прав. Человек он добрый, худого не делал, теперь видно, что на всех студиях все одновременно лопнуло. Я влияние Голутвы в данном процессе преувеличил. Сейчас у нас с ним добрые отношения.

Дальше со мной случилось, как в картине «Все по домам». Ты помнишь эту итальянскую картину? Сорди там командир взвода. Они наступают на немцев и поют все вместе «Мама, я вернусь в твой домик». И есть такой замечательный кадрик: Сорди ведет взвод, они входят в туннель, все поют, а из туннеля выходит он один, потому что все убежали.

Так случилось и со мной. Когда я вернулся в Ленинград с песней «Мама, я вернусь в твой домик», я остался совершенно один. Мимо меня метнулся страшно перепуганный Микаэлян. Митя Долинин собирал подписи в знак протеста против моей клеветы. Домой позвонил режиссер Сережа Сельянов

и сказал: «Алексей Юрьевич, что мне делать? Я люблю и вас, и Голутву». Я ему: «Сережа, ты предупреждай людей, которых любишь, чтобы они мгновенно эмигрировали».

И они меня как могли стали гноить с моим миллионом долларов. Я чувствовал себя человеком, который взялся за большую постановку, а мне вычеркивали каждое кожаное пальто из сметы.

Короче, поднялся страшный скандал. Появилась даже серия фельетонов. Один, к примеру, назывался «Крапленые карты Германа», где было написано, что я жулик. Я, правда, из семьи, про которую всегда писали гадости, и к этому привык, хотя были вещи обидные и несправедливые.

Л.Донец. А что имели в виду, когда говорили, что ты жулик? Ну могли бы говорить: самодур. Но жулик...

А.Герман. Как мне объяснил один, очевидно, из авторов этого потока дерьма: «Мы не на вас нападали, мы спасали от вас Голутву». Спасатели.

Нет, они не говорили, что я жулик, — просто сумасшедший. Да кто он, собственно, такой? Да что он, собственно, снял? Возомнил себя Наполеоном.

Наверное, в общем правильно. «Мы спасали Голутву». А сейчас они в прокуратуру написали на Голутву, спасатели.

Но все это в результате мне только помогло. Светка[1] сделала ксероксы этих статей и разослала в газеты. И им ответили «Известия», «Московские новости», «Независимая газета», «Комсомольская правда». И Голутва сам быстро прекратил это побоище, потому что понял, что победителей не будет.

Со мной произошла история, как в песне Галича, где судья судит матч: когда мы начинаем игру хорошо, он замечательный судья, а потом, когда мы проигрываем, он делается все хуже и хуже, и наконец поступают последние сведения, что судья сотрудничал с немецко-фашистскими оккупантами.

Да, я говорил, что режиссер должен быть голодным. Когда Сергей Попов, который снимал в нашей Экспериментальной студии «Улыбку», запросил за сценарий сумму денег, какой никогда в жизни не получал Клепиков — трети этих денег не получал, — естественно, я это вычеркнул мгновенно и сказал, что молодой режиссер должен быть голодным. Вот когда ты станешь знаменитым, а не будешь снимать свой первый фильм в нашей Экспериментальной студии, бери миллионы, миллиарды, я буду только счастлив. А если ты за государственные деньги снимаешь фильм, который никогда не окупится, просто хочешь выйти к людям, то ты не должен на нас зарабатывать.

И тем не менее они были правы, когда написали эти статьи. Я совершил одну ошибку, которая в принципе непозволительна ни одному режиссеру, ни одному художнику, — я сделался начальником. Я возглавил студию для молодых. Я ходил, выпрашивал, вымаливал деньги, унижался. Мне казалось, что я поступаю хорошо, но подозреваю, что те же мысли приходили в голову Борису Павленку. Кира Муратова это мне объяснила. «Ты стал для них Павленком. Поэтому они стали тебя обманывать и ненавидеть. Им нужно получить картину, а картину они могут получить через тебя», — сказала она.

Но почему через меня? Тогда снимали все. Вохровец, который застрелил банкира и принес чемодан денег, на следующий день мог быть запущен на гораздо лучших условиях, чем я. Александр Голутва, директор «Ленфильма», был выразителем этого направления в кинематографе. С огромным куском ветчины он шел впереди этой орды людей с кинокамерами. В одной руке он держал окорок, а в другой — свое пылающее сердце и, желая всем добра, всю эту армаду пустил на поля России.

И эта кинематографическая армада, вытаптывая хрупкие деревца, посаженные покойным Григорием Козинцевым, покойным Ильей Авербахом, покойной Динарой Асановой, вытаптывая и используя деревца только для того, чтобы на них мочиться, пронеслась по «Ленфильму» с бессмысленными

[1] Светлана Кармалита — кинодраматург, жена А.Германа. — *Прим. ред.*

картинами, оставив после себя тлен... И я был провидчески прав, когда говорил, что это все взорвется, как огромная бочка с дерьмом. Я чисто интуитивно ощущал то колебание земли, которое произойдет.

Ошибка «Ленфильма», «Мосфильма», Студии имени Горького состояла в том, что были упразднены художественные советы. На любой самой вонючей американской киностудии существует художественный совет. А у нас упразднили. Художественных советов на «Ленфильме» боялись больше, чем

Алексей Герман
Фото Юрия Роста

Госкино, потому что мог прийти Григорий Михайлович Козинцев и впиздярить так, что человек сразу чувствовал свое место на земле.

А потом случилось, как у Зощенко: «У одной докторши умер муж. Ну, думаю, пустяки, а оказывается, не пустяки». Понимаешь, на киностудии умер творческий организм — вследствие уничтожения художественного совета, вследствие нашествия дерьма. Ну, думаю, пустяки, а оказывается, не пустяки.

И вот сейчас происходит довольно забавная вещь. Вся эта бегущая орда вдруг развернулась, поскольку из одной слабеющей руки Голутвы не выпало пылающее сердце, но в другой его руке, к сожалению, окорока просто не стало. Этот отщипнул, тот отщипнул, потом еще косточка оставалась, сейчас ветчины нет. И что же случилось? Вдруг вся эта шобла разворачивается в противоположную сторону, ну не вся, а частично. И мне пошли звонки: «Алексей Юрьевич, вы были правы». Я говорю: «Ребята, я не могу больше ничего сделать. Во-первых, я помирился с Голутвой. Во-вторых, я с ним ошибся, потому что это не он, это вы были виноваты. Вы были той волчьей стаей, на глазах которой уничтожался, разворовывался «Ленфильм», исчезали съемочные краны, продавались автомобили, пропадали мебельные гарнитуры. Вы что, этого всего не видели? Что вы дурака-то валяете? Я это увидел в течение первых сорока минут после запуска своей картины».

Голутва устраивал их тогда. Ибо где, в каком мире параллельное кино сделается основным, а основное кино — параллельным? Кто сейчас первая скрипка в нашем кино? Параллельщики. Параллельное кино. Они стали главными. А про главное кино никто не знает, что это такое. И никто нас не спасет. Можно сейчас ввести на американское кино налог в четыреста процентов, сделать так, что билет на американский фильм будет стоить столько же, сколько «Жигули», — пожалуйста. Это вовсе не значит, что все рванут на фильмы режиссера Тютькина из России.

В кинематографе огромный процент людей равнодушных. Это как партийный призыв в МГИМО. Для театрального артиста такое почти невозможно. В театре есть традиция скоморошества, там артисты не могут не играть, им языки рвали в свое время, а они все равно играли. Хотя и среди театральных артистов тоже есть дрянь такая же, тоже интриганы. Но в театре больны искусством, а кинематографисты, особенно новое поколение, искусством не больны. Нет денег, все как-то тихо разошлись. Юрий Мамин попытался объединить всех, какой-то гроб носил вокруг «Ленфильма», как будто это кому-то интересно.

Скажем честно: завтра вообще исчезнет отечественный кинематограф, закроется. Представь: оставшихся Рязанова, Данелия, еще кого-то отвезли в зоопарк, Михалков уехал за рубеж, Соловьев в цирк пошел работать... — ну закрылось кино. Кто-нибудь это заметит? Да никто этого и не заметит! Нет концепции кино вообще никакой. Есть художественный совет при Армене Николаевиче Медведеве, выполняющий достойные функции, пытающийся отличить талантливых людей от неталантливых, и это хорошо. Но это особенно хорошо при очень богатой кинопромышленности, где надо поддержать талант среди монстров, которые делают гигантские картины, выделить людей одаренных, чтобы их не затоптали.

Но когда никакой киноиндустрии нет в принципе... Главное, Люда, пожалуйста, не пиши так, чтобы не получилось, что я один такой умный, до всего допер, все науки превзошел и всех обвиняю. Единственное, чем я отличаюсь, — тем, что орал: «Без худсоветов мы погибнем».

И кстати, было еще такое место, как кафе ленфильмовское, которое в последние годы превратилось просто в место пьянки, а сейчас вообще закрыто. Так вот ленфильмовское кафе — это был худсовет в квадрате. Кафе выносило приговоры. Ты мог получить высшую категорию — ленфильмовское кафе отвечало тебе презрением. А в страшные для меня годы, когда я, уволенный со студии, приходил в кафе, мне всегда давали кофе без очереди.

Существует концертный кинематограф. Вот есть Сокуров. Кто его любит, кто нет. Он очень талантливый человек. Он автор этого нового направления — концертный кинематограф. У этого кинематографа есть свои любители, к ним, кстати, частично отношусь и я. Где-то в каком-то кинотеатре будут собираться любители этого направления. Сокурову есть что сказать, он не утратил лица. Его можно упрекать, что он вступал в партию, выходил из партии, но кто упрекает-то? Вся страна была партийная. У нас на «Ленфильме» есть только один счастливый человек. Когда все жгли свои партийные билеты, он по пьянке сжег паспорт и глухо рыдал в кафе, потому что были осложнения. Сейчас он ходит и веселится.

Если выделить страдальцев, как Сахаров, Солженицын, Шаламов, людей, которых высылали, которые выходили на площадь, — их было немного. Как когда-то Феликс Миронер, талантливый очень человек, задумчиво сказал мне (это было после чехословацких событий): «Знаешь, я бы тоже с ними вышел, если бы знал, что мне за это ничего не будет». Ну было несколько битых режиссеров, в том числе и я. Были официальные режиссеры, были холуи.

Итак, одаренные люди сейчас есть. Есть Сокуров. Есть Черных, тоже одаренный человек, правда, на другой ступеньке. Существуют весьма одаренный человек Алимпиев, весьма одаренный человек Ковалов, Балабанов, одаренный и азартный человек; Сельянов, очень способный параллельщик, — первая картина была прекрасная, вторая хуже, у третьей отличное начало, а дальше полное впечатление, что режиссера застрелили и фильм заканчивал Леонид Менакер. Есть замечательно талантливый человек — сценарист Миша Коновальчук.

Это все талантливое кино, но — параллельное. Это то же концертное кино, как у Сокурова, только шестью нотами ниже. Они все одаренные люди, но... Экспериментаторы во всем мире нищие, изгои, ходят в стоптанных ботинках, продают свою жену на рынке любви для того, чтобы собрать деньги и снять свой фильм. У нас же они и есть «Ленфильм».

Есть талантливые люди, есть. Наиболее талантливый — Овчаров, но тоже для узкого, элитарного круга. Есть два-три человека, кто может снимать фильмы, которые зрители будут смотреть. Бортко, Мамин, Рогожкин.

«Ленфильм» мог бы как-то работать, но пастбище все разбито, лес выгорел, и на этом пепелище одиноко пасутся, роняя комья навоза, одичавшие, со спутанной шерстью, напуганные кинематографисты. А эти монголы куда-то умчались. Куда делись шестьдесят режиссеров, которые снимали? Ну куда они делись? В Монголию ускакали?

Умер «Ленфильм». Что теперь с этим делать, неизвестно. Допустим, Армен Медведев получает от Ельцина сто грантов и тридцать дает «Ленфильму». Опять «Ленфильм» выпускает тридцать картин. И опять ребята снимут картины, которые никто не будет смотреть. Никто, кроме Мюллера в Локарно.

Я руководил студией молодых, которая сделала много нашумевших фильмов, начиная от «Барабаниады» Овчарова и «Замри-умри-воскресни» Каневского, которому мы много помогали. Назову «Ой, вы, гуси» Бобровой, там, правда, не было кинематографического дарования, но была искренность, и эта искренность сработала. Когда делался первый фильм Астрахана о еврейских погромах, то мы ему не разрешили снимать в главной роли еврея, потому что евреи делают все дико сентиментально. Мне вот понадобился в моем сценарии еврей, я взял поэта Пригова. Пригов, русский немец, мог отстраненно играть ситуацию, а у еврея, как только речь заходит об антисемитизме, в глазах закипает слеза, как будто не было еще в мире других несчастных народов, — пробиться через это нельзя. Но антисемитизм — это нехорошо, как ты понимаешь. Русские поразвлекались с антисемитизмом, а сами оказались сейчас в мире евреями. Вот ведь что случилось.

Алимпиев начинал у нас, Юфит, Евтеева. Все эти картины получили призы на разных фестивалях.

Л.Донец. Выходит, Алеша, что ты как раз и есть глава параллельщиков.

Алексей Герман
Фото Юрия Роста

А.Герман. Да, ты знаешь, как-то странно. Я их никогда не любил. Правда, я не считаю, к примеру, «Улыбку» параллельной картиной. Я когда-то очень уговаривал Попова вставить туда эпизод: один из сумасшедших листает журнал с текстом «Полета над гнездом кукушки» — то есть можно было сказать: «Да, мы знаем, что есть такой фильм, но мы вам расскажем наш русский вариант». Естественно, он меня, как Павленка, запрезирал, и зря, потому что картина не получила никакого резонанса, только главный приз в Сочи, и на этом дело кончилось. А мне она нравится. И если бы Попов сделал это, «Улыбка» имела бы западный прокат, ведь западные люди работают по принципу: «Ах, M.A.S.H. имеет успех — давайте еще сделаем M.A.S.H.».

Пока мы не будем делать кино, которое интересно тете Мане, дяде Васе и дяде Изе, никакого нашего кино не будет. А когда меня упрекают, что я и сам не снимал зрительское кино, я говорю: «Я ошибался. Я делал элитарное кино от неумения. Никогда я не ставил цели делать кино для узкого круга». Мы можем обвинять американцев, китайцев, кого угодно. Но кино должно быть кому-то интересно. Пока не придет такой человек, который начнет делать народное кино, ничего не будет.

Я вижу способных людей, да, способных. Было бы много денег, надо было бы так сделать, чтобы они снимали. Но я вспоминаю Динару Асанову. Есть среди них такие? Вспоминаю Авербаха. Да он просто Феллини рядом с нашими молодыми! Потому что у него были мысли, он думал о том, что такое мещанство, как это тонко изобразить. За одни эти руки в зеленке, которые начинают играть на пианино в «Фантазиях Фарятьева»... Хоть один такой кадр сделайте! Это и называется — молодые. Это тот возраст. Авербах умер в пятьдесят лет. Динара в сорок с чем-то. А сейчас прут, как танки, и ничего не умеют. Наверное, всегда появляется такой странный толстяк, который го-

ворит: «А в наше время! Вы, нынешние, ну-тка...» Но я считаю, что это поколение вылетело к чертовой матери.

Почему-то реклама тампонов по телевидению трагически совпадает с тем моментом, когда я сажусь ужинать. Как только я вилку ткну — появляется женщина, которая говорит, как ей хорошо пользоваться тампонами: «И... сухо». Так я должен сказать: «И... скучно».

Это поколение для меня практически выпало из кинематографа. Оригинальным языком разговаривают многие. Но в принципе это не путь кинематографа.

Я приехал когда-то в Смоленск ставить спектакль. Там был огромный театр, но публика вообще не ходила. Как в страшном сне, спектакли шли при совершенно пустом зале. В такой же фантасмагорической жизни существует сегодня кино. Я пошел на картину Рогожкина «Особенности национальной охоты» в кинотеатр. Огромный зал, сидят двенадцать человек. Идет смешной фильм, и надо, чтоб его видели. Но мы как-то отлучили публику от нашего кинематографа, как в рассказе Чехова кота отучили ловить мышей. Рассказ есть такой, как кота стали учить ловить мышей. Выпустили мышь, все топчут вокруг, кот испугался, убежал, и кота выдрали. Так было несколько раз, а потом кот при виде мыши уже знал, что его будут пороть. И заканчивается тем, что огромный кот идет на свидание к кошке, видит мышь и ударяется в бега.

Поскольку мы много раз показывали те шестьдесят фильмов, которые теперь исчезли, русский человек понял, что на русские фильмы ходить не надо. Скажем, русские детективы приблизительно такие же плохие, как американские. Так же плохо играют актеры, конечно, машины будут не так биться, а осторожней, чтобы можно было восстановить, но ровно через двадцать минут наши садятся друг против друга и важно произносят: «А теперь поговорим, как мы дошли до жизни такой».

В американском кино, даже в ужасной макулатуре, которой они пичкают мир, режиссеры относятся к фильму, как к бизнесу, как к торговле в ларьке. Этим занимаются и талантливые люди. А у нас талантливый человек никогда детектив снимать не будет, а заниматься этим будет бездарный человек. А если наш детектив бездарный — тогда уже лучше пойти на американский.

Мне стало скучно, поскольку на работе надо кого-то любить, кого-то не любить, а я сейчас никого не люблю. Я вот трех стажеров набрал. Им хоть интересно. Пока. Я люблю этих своих стажеров, и группа какая-то скомпоновалась, но ничего похожего на то, что было, нет.

Когда-то у Виктора Соколова, который снял одну из лучших картин на земле — «Друзья и годы», в фильме был кадр, который он выбросил. Человек заплакал, и вдруг перед ним возникла машина, на которой все герои фотографировались в молодости, — и они все едут... вся их молодость. У меня перед глазами Витя Аристов едет в этой машине, Валерка Федосов, Вадик Гаузнер, Женя Гуков, Юра Пугач, который, по счастью, жив, но находится уже где-то там, за океаном. Я у них был такой император Карл в те времена, такой раненый император, которого они носили на руках.

Это были люди, которые пытались вместе со мной сочинять кино. На первом месте, конечно, Светка. Я ее начинаю ненавидеть уже в тот момент, когда она садится за машинку, я знаю, как она лопатками умеет со мной спорить. Лопатками. Она еще ничего не сказала. Мы — дополняющие друг друга люди. В этом смысле я остался только со стажерами и со Светкой. Я не привык иметь дело с уставшими, размякшими людьми. А теперь бегаю с палкой и кричу: «Гады, выгоню, уничтожу, подпиши, сука, заявление об уходе...» Так ведь работа сейчас идет, понимаешь. Хотя на самом деле степень моего злодейства преувеличена, я не уволил ни одного человека. Но страшный мат, конечно, несется, и побил одного человека на площадке... Так работать неинтересно...

Я работал честно. А сейчас хожу на студию, как на каторгу. Мне в этом кино стало скучно.

ГОСКИНО
РОССИИ
КИНОСТУДИЯ
ЛЕНФИЛЬМ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Сложная ситуация на сегодняшнем «Ленфильме», которую характеризуют не только объективные проблемы самого разного толка, но и тяжелые конфликты внутри студийной среды, не может не волновать профессиональную общественность и всех, кому небезразлична судьба одной из главных студий страны. Мы публикуем статью Елены Некрасовой, исследующей ситуацию, а также анкету «ИК» — комментарии известных кинематографистов, не один год связанных с «Ленфильмом».

ЕЛЕНА НЕКРАСОВА

«Ленфильм»: долгие проводы или перемена участи?

В конце сентября прошлого года наконец-то сдвинулась с мертвой точки история с «Ленфильмом». Последние полтора года российские кинематографисты и околокинематографические круги следили за тем, как развивались дела со студией. И хотя проблемы «Ленфильма» начались не год и даже не два года назад, именно 2011—2012-е выдались особенно насыщенными. В августе 2011-го появилась информация, что «Ленфильм» объединяют со студией RWS, принадлежащей «Системе Масс-медиа» (СММ) — дочернему предприятию АФК «Система», и питерские режиссеры Алексей Герман-старший и Александр Сокуров написали письмо премьеру Путину с просьбой остановить процесс слияния. Пошли разговоры о том, что студия в долгах и разваливается. В том же году «Ленфильм» не получил государственные субсидии, которые нужны ему для того, чтобы провести ремонт.

При этом АФК «Система» и ее дочерняя компания «Система Масс-медиа» уже довольно давно демонстрировали интерес к «Ленфильму». В мае 2010 года СММ вместе с ВГТРК создала компанию «Ленфильм XXI». Основанием послужил договор об использовании названия между СММ и дирекцией киностудии «Ленфильм». Представитель СММ вошел в совет директоров «Ленфильма». В начале 2011-го заговорили о создании на базе «Ленфильма» и RWS государственно-частного партнерства, проект которого, как утверждали в компании «Ленфильм XXI», «уже лежит на столе у президента». Ранее руководство «Системы» встречалось с ленфильмовцами и с администрацией города. В Петербурге говорили, что приходу СММ на «Ленфильм» мешает только аппарат губернатора Матвиенко. Когда губернатор сменился, слияние студии и СММ казалось почти неизбежным. Это чрезвычайно беспокоило ленфильмовцев — предполагалось, что кинопроизводство на студии будет свернуто, а студия перепрофилирована.

Последние несколько лет «Ленфильм» существовал в подвешенном состоянии и всем, кто участвовал в истории с ним — государству, питерским режиссерам и коммерческим структурам, — было понятно, что ситуацию надо как-то менять. С 2005 года шли разговоры о приватизации, студия теряла активы в виде целых корпусов, а долгов по коммунальным услугам накопилось на 60 миллионов рублей. В производстве официально числились четыре картины, одна из которых делается совместно с еще тремя студиями. А о том, как плохо и неудобно снимать на «Ленфильме», не рассказывает только ленивый.

Печальную судьбу «Ленфильма» подготовили сразу несколько неблагоприятных факторов. Конец советской прокатной системы соединился с невыгодным в экономическом отношении положением Петербурга: основные деньги страны оседали в Москве, ленфильмовские режиссеры и продюсеры с большим трудом находили инвесторов. В столицу мигрировала активная часть профессионального сообщества — и кинематографический Петербург постепенно провинциализировался.

Еще одна причина — отношения с городскими властями. Руководство «Мосфильма» поддерживало отношения с мэрией столицы куда более целенаправленно, чем их петербургские коллеги. Некоторая работа, конечно, на «Ленфильме» велась: так, Андрей Зерцалов, директор студии в то время, жаловался, что еще в 2003-м кто-то из предвыборного штаба Валентины Матвиенко обещал дать студии денег, но так и не дал. В 2005 году, когда продавались ленфильмовские активы, речь шла о том, что надо просить помощи у города. Впрочем, Зерцалов был убежден, что юридически это невозможно — студия находится в федеральном подчинении. Нельзя также сказать, что она вообще не видела государственных денег — в 2010-м «Ленфильм» получил бюджетную субсидию 600 миллионов рублей. Правда, появились они довольно поздно — когда надо было отдавать долги по коммунальным услугам.

Больше всего отсутствие денег ударило по технической базе студии — она устаревала и изнашивалась. Хотя при директоре Викторе Сергееве обновлялся звукозаписывающий цех, но оборудование загадочным образом было

Анкета «ИК»

1. Что, на ваш взгляд, привело студию к кризису?

2. Что вы думаете об итогах всех осенних перемен, отдельных эпизодов, конфликтов, внестудийной полемики ленфильмовцев с различными внешними силами и обстоятельствами?

3. Как вы оцениваете ленфильмовские события последних лет и как лично участвуете в сегодняшних процессах, связанных с преобразованием студии?

ИРИНА ЕВТЕЕВА

1. На мой взгляд, «Ленфильм», который есть сейчас, и «Ленфильм», который был при советской власти, — это две разные вещи. Я имею в виду прежде всего творческий коллектив — режиссуру, редактуру. Раньше структура производства кино была достаточно понятной — сверху спускались деньги, они распределялись, снимались фильмы, фильмы попадали в прокат и на прибыль снимались следующие фильмы. Эта ситуация закончилась вместе с советской властью. Пришел рынок, и люди растерялись. Кто они теперь, что они могут делать? Может быть, снимать кино самостоятельно? Кстати, вы посмотрите, ведь все ленфильмовские авторы остались в профессии. В 1998 году, когда я снимала свой фильм «Петербург», директором «Ленфильма» был Виктор Сергеев. Ситуация в это время несколько улучшилась — начал, например, развиваться звукоцех. До этого все развалива-

похищено прямо со студии. Андрей Зерцалов, по его же словам, обновлял аппаратуру на вырученные от продажи активов средства. Согласно концепции совета директоров износ студийного оборудования на 2012 год составлял 65 процентов.

Еще одна причина бедственного положения киностудии — отсутствие харизматичного управленца, который бы взял на себя ответственность за ее судьбу. Удача «Мосфильма» заключается не только в том, что Москва — самый денежный город страны, но и в том, что им управляет Карен Шахназаров. Из всех постперестроечных директоров «Ленфильма» добрых слов на студии заслужил, пожалуй, только Виктор Сергеев, прежде всего потому, что сам был режиссером и относился к кинопроизводству, как к своему кровному делу. Он был известен как последовательный противник приватизации «Ленфильма». Однако киноколлекция была продана именно при нем. Официально — в 1998 году компании «Медиа-Мост» на срок до 2008 года, после чего она перешла ФГУП «Объединенная государственная киноколлекция». По данным 2000 года, компания «Медиа-Мост» выплачивала «Ленфильму» около двух миллионов долларов ежегодно[1].

Внутри «Ленфильма» история с коллекцией окружена массой мистических версий и предположений. Утверждают, например, что ее продавали трижды. Большинство студийцев придерживаются мнения о том, что студию разворовывали, но официально говорить об этом не хотят. Судьба коллекции самым непосредственным образом связана с проблемой акционирования студии. Еще в 2000 году было известно, что эта процедура предполагает разделение киноколлекции и творческо-производственных объединений, а значит, передачу прав на фильмы государству. Одним из самых последовательных противников акционирования тогда был Карен Шахназаров. По его словам, он предлагал ленфильмовской администрации объединиться в борьбе с этой угрозой, но она отказалась. В результате сейчас ленфильмовская кино-

[1] http://www.kommersant.ru/doc/18177/print

лось, до «Ленфильма» никому не было дела, даже его начальникам. Мы ходили по студии, как в блокаду.

Сейчас, конечно, сложно сказать, как надо было структурно организовывать работу на студии, чтобы не случилось того, что случилось. У нас есть пример «Мосфильма», где производственной базе не позволили развалиться. Это не произошло, потому что с самого начала Карен Шахназаров все сделал правильно: связался с московскими властями. «Ленфильм» государственной и городской поддержки не получал.

В результате мы очень многое потеряли. Например, проявочный цех, который находился в Сосновой Поляне. Сейчас там контора, не имеющая отношения к кинопроизводству. А ведь эта структура могла бы приносить «Ленфильму» деньги — к началу 90-х там было новейшее оборудование по проявке «Кодака» и этот цех обслуживал весь северо-запад. Теперь мы ездим проявлять пленку в Москву. Также у нас был механический цех, но его не стало. Был замечательный цех декоративно-технических сооружений — строили декорации, создавали уникальную бутафорию. Это здание продали, теперь там магазин.

Думаю, проблема еще и в том, что все не сразу поняли, что надо сохранять «Ленфильм». Точно так же как Эрмитаж или Русский музей. Если бы об этом сразу так активно писали, как сейчас, если бы сохранили коллекции... Виктор Сергеев с самого начала пытался как-то биться за это. Наверное, потому, что он был режиссером и знал все проблемы изнутри. Пытался восстановить авторские права. И кстати сказать, поначалу кое-чего добился — какие-то маленькие авторские отчислялись.

Конечно, режиссеры не взирали безмолвно на все эти потери, но, когда мы спрашивали, почему, скажем, закрылся цех, нам отвечали, что это выгодно. Что у студии нет денег, а эта сделка даст возможность развиваться. Мы этим разговорам не верили, но к тому времени мы уже почти все были выведены за штат студии. Это тоже было эконо-

коллекция принадлежит государству, а мосфильмовская — «Мосфильму», который получает все деньги за ее использование.

Однако ответственность за студию лежит не только на тех, кто ее возглавлял, но и на известных режиссерах, на тех, кого принято именовать ленфильмовцами. К сожалению, их участие в делах студии практически все годы заключалось прежде всего в составлении и подписывании протестных писем.

Надо сказать, что режиссер Александр Рогожкин несколько лет назад разрабатывал свою концепцию развития студии, которая в общих чертах напоминает нынешнюю. Руководство студии даже было с ней ознакомлено, но что дальше происходило с его идеями — неизвестно. В результате студию удалось сохранить, но было потеряно время, киноколлекция, а главное — ушло целое поколение кинематографистов.

Более активно история с «Ленфильмом» стала развиваться после того, как в ноябре 2011 года председателем совета директоров студии вместо представителя Росимущества был назначен бизнесмен Эдуард Пичугин, создатель киносети «Кронверк синема». Было очевидно, что его назначение стало реакцией власти на жалобы творческой интеллигенции. Уже в декабре совету директоров была представлена концепция развития студии. Масло в огонь добавили отношения между питерскими мэтрами, поначалу защищавшими «Ленфильм» единым фронтом. Александр Сокуров стал солировать — общаться тет-а-тет с Владимиром Путиным, а весной 2012 года вместе с продюсером Андреем Сигле объявил, что недоволен проектом совета директоров и будет предлагать собственный. Выяснилось, что в общественном совете нет единства — семья Германов, прежде всего Светлана Кармалита, не разделяла мнения Сокурова.

11 сентября состоялись общественные слушания, на которых были представлены две концепции: одна — совета директоров (Эдуард Пичугин), а другая — общественного совета (Андрей Сигле). АФК «Система» тоже собиралась выдвинуть свой план преобразования студии, но за три дня до слушаний отказалась участвовать в конкурсе Минкульта. Как это бывает с «Ленфильмом», не обошлось без скандала: перед представлением концепции Пичуги-

---

мической необходимостью — студия не могла содержать своих работников. К середине нулевых у нас появились так называемые «висяки» — недоделанные картины. Пока их не доделают, на «Ленфильме» никто не мог запуститься. В частности, мне не разрешили запуститься в 2010 году, хотя решением экспертной комиссии Минкульта мы получили право на постановку. За студией числились три незавершенные картины, и на мой фильм просто не могли перечислить деньги. И поэтому я ушла в Proline Film к Андрею Сигле.

2. Хочешь не хочешь — мы все ленфильмовцы. Возможно, это немного формальное определение, но мы давно знаем друг друга, знаем, что мы из одного гнезда. И все мы понимаем, что студию нужно сохранить. У нас для этого есть всё или почти всё.

Есть профессиональные кадры — даже если эти люди ушли со студии, мы можем продолжить с ними работать. Кроме того, в Питере нет студий с такими высокими павильонами. В них можно построить полноценные декорации. Больше нигде в Петербурге таких павильонов нет. Мне вообще трудно обсуждать исчезновение студии. На «Ленфильме» пятьдесят лет работал мой дед Федор Федоровский, сама я впервые оказалась здесь, когда мне было три года. Когда в семнадцать лет я училась рисовать в Мухинском училище, я работала на студии бутафором. С 1989 года благодаря студии Алексея Германа «ПиЭФ» у меня там мастерская. И я продолжала в ней работать, несмотря на то что студия переживала трудные времена. В 2007-м, когда был продан 4-й корпус, мою установку, которая весит около тонны, на подъемном кране перевезли в другое здание.

Есть и нематериальные вещи — на «Ленфильме» работали братья Васильевы, Козинцев, Трауберг, Эрмлер, Юткевич, Герасимов, Хейфиц, Зархи, Венгеров, Асанова, Авербах, Панфилов, Герман, Кира Муратова, Александр Сокуров и многие, многие другие выдающиеся режиссеры, операторы, художники, акте-

на показали видеообращение Светланы Кармалиты, которая от лица общественного совета студии выразила поддержку концепции совета директоров. Решение поддержать Пичугина было принято на заседании общественного совета, которое произошло 6 сентября. В СМИ распространялась информация, что Андрея Сигле на это заседание звали, но он не пришел. Несмотря на все эти сложности, большинством голосов была принята концепция совета директоров. Затем последовали кадровые перестановки — 12 октября Рос-

ры — слава нашего кино. Там стены намоленные. Наверное, можно построить новую студию. Но это — как книги. Есть электронные, а есть бумажные, живые.

Да, в общественном совете у нас произошел конфликт. Причем совершенно без участия дирекции. Но мы ведь все равно берем деньги у Госкино. Идеально было бы, если бы на студии было два общественных совета, как раньше были объединения. Один совет занимался бы коммерческим кино, другой — авторским. Тогда сумму, выделенную на студию, можно было бы делить на две части.

Я вполне позитивно отношусь к тому, что часть студии будет занята какими-нибудь развлекательными услугами. Не вся студия, а именно ее часть. Хорошо, например, что будут ремонтировать конференц-кинозал и проводить там сеансы для зрителей. Можно сделать там музей кино. Главное — сохранить студию. Причем важно сохранить ее именно в центре. Ведь работать в павильонах в Сосновой Поляне неудобно: надо возить туда со студии костюмы, реквизит…

3. Мы исправно ходили на все собрания. Каждый директор рассказывал нам о своих планах. Потом возникали какие-то обстоятельства, которые мешали воплощению этих планов. Но я верю, что эти люди хотели что-то сделать для «Ленфильма». Просто были очень трудные времена.

Коллектив, по сути, развалился, но при этом мы что-то делали: подписывали письма о необходимости спасти «Ленфильм». Те, что писала Светлана Игоревна Кармалита. За студию бились Сокуров, Герман. Наверное, потому, что мы писали, что-то делали, кричали, студия до сих пор все-таки стоит.

КОНСТАНТИН ЛОПУШАНСКИЙ

1. Прежде всего, структура взаимоотношений нашего государства и искусства. В нашей стране выделяются завораживающе огром-

имущество назначило Федора Бондарчука председателем совета директоров. Обновился весь состав СД. Туда вошли: от Минкульта — Иван Демидов и Андрей Аристархов, от общественного совета — Александр Сокуров, Алексей Герман-младший, Сергей Сельянов. Федор Бондарчук стал независимым представителем. Сразу после этого восемь из двенадцати членов общественного совета студии написали в Минкульт письмо с просьбой не включать Сокурова в совет директоров «Ленфильма». Их не послушали, но он сам из совета все-таки вышел. Произошел раскол — из него вышли также Сергей Овчаров, Любовь Аркус и Дмитрий Светозаров.

За всеми этими потрясениями без внимания осталось содержание концепции совета директоров, согласно которой студия будет жить ближайшие годы. В тексте этого проекта, размещенном на официальном сайте «Ленфильма», можно выделить три основных направления[2]. Первое — модернизация производственной базы, включая обновление практически всей студийной техники: съемочного, звукозаписывающего, осветительного и монтажного оборудования. Будет переоборудован цех декоративно-технических сооружений, отремонтированы офисы. В результате «Ленфильм» должен превратиться в студию замкнутого цикла, какой сейчас не является. Нет камер, невозможна первичная запись звука, обработка пленки и прочее. Приобретение дополнительного оборудования будет стоить 737,7 миллиона рублей. Ремонт павильонов и цехов на исторической территории «Ленфильма» на Каменноостровском проспекте — 287,9 миллиона. Планируется также построить павильон-трансформер на принадлежащей студии площадке в Сосновой Поляне стоимостью 504,7 миллиона. Срок окупаемости проекта — семь лет. Цель модернизации — привлечь на «Ленфильм» кинопроизводящие компании. Предполагается, что будет сниматься до пятнадцати полнометражных фильмов и четырех сериалов в год. Благодаря всем этим изменениям «Ленфильм» должен стать достойным конкурентом другим студиям.

[2] Сейчас сайт «Ленфильма» находится на реконструкции, и этого документа там нет.

ные средства на стадионы, на спортивные мероприятия. «Ленфильму», чтобы он встал на ноги, денег нужно в сто раз меньше. Во всяком случае, так было еще пять-шесть лет назад. Долги тогда были меньше. Но этих денег студии не дали. Видимо, как место, где собрались талантливые, неординарные люди, «Ленфильм» не был нужен. В свое время руководство студии совершило ошибку — отказалось от предложения Карена Шахназарова объединиться с «Мосфильмом».

Страна у нас устроена таким образом, что одних «наверху» принимают, других не принимают. А чиновники, которые что-то решают, очень часто не разбираются в искусстве. Они слушают тех, кто рядом. А те, кто рядом, входят в какие-то коалиции, группы, имеющие свои интересы... Именно отсутствие профессионализма и подковерная борьба отличает многие решения в отношении кино.

2. Сразу после принятия концепции между членами общественного совета «Ленфильма» возникла конфликтная ситуация. Этот конфликт разделил активную часть режиссуры на два лагеря. В результате в общественный совет теперь не входят Александр Сокуров, Сергей Овчаров, Любовь Аркус, Дмитрий Светозаров. А среди тех, кто входит, не все бывают на его заседаниях. Например, ваш покорный слуга. Вообще, я плохо понимаю, зачем совет нужен в нынешнем виде.

Другое дело, что сейчас на студии начинается какая-то жизнь, и мне кажется, что в этой ситуации нужно искать пути сотрудничества. Надеюсь, что думают так сейчас многие, не только я. Да, у нас разные точки зрения, но студию-то надо спасать. Какие-то шаги сделаны, но эффективность всех последних изменений, как мне кажется, очень мала. Финансирование, насколько я знаю, еще не поступило, а раз нет денег, то о чем-то конкретном говорить трудно. Правда, дирекция обсуждает сотрудничество «Ленфильма» с киношколами и дебютными киностудиями. Я знаю, что Александр Николаевич Сокуров встречался по этому по-

Второе направление развития — создание дочерней компании, которая под брендом «Ленфильма» будет создавать собственные фильмы. Еще весной прошлого года на студии была создана дочерняя компания «ОАО Продюсерский центр Ленфильм», 99 процентов акций которой принадлежит государству, один процент — Алексею Герману-старшему. Возглавил его тогда Андрей Сигле[3]. В принятой концепции совета директоров продюсерский центр сохраняется. Статус дочерней компании, по мнению авторов концепции, обезопасит основные активы студии — в случае проблем они заранее выведены из-под финансовых претензий.

Третье направление самое интересное — «Ленфильм» планируют включить в культурный кластер Санкт-Петербурга. А точнее, присоединить к культурно-музейному заповеднику в Александровском парке. Это предполагает расширение студийного музея, его открытие для свободного посещения (сейчас на студии работает пропускная система), превращение конференц-зала в кинотеатр. Сами создатели концепции называют все это экскурсионным, туристическим и одновременно образовательным центром. Общая стоимость капитальных вложений — 1530 миллионов рублей[4].

Ситуация с «Ленфильмом», как и следовало ожидать, изменилась тогда, когда на студию пришли крупные игроки в области кинопроизводства. Их в нашей стране очень мало, все они сосредоточены в Москве, и нет ничего удивительного в том, что «Ленфильм» будут поднимать именно москвичи. Это не только Федор Бондарчук, но и команда, которую Пичугин, назначенный на студию федеральным центром, успел привести на студию. С этим же связано и то обстоятельство, что от «Ленфильма» отступилась АФК «Система».

Петербург не смог выдвинуть адекватного претендента на руководство студией. Фигура Андрея Сигле, несмотря на его опыт работы в киноиндустрии,

[3] А. Сигле был уволен с этого поста 30 октября 2012 года, но 21 февраля 2013 года восстановился по решению Петроградского районного суда СПб. После чего опять был уволен.
[4] Вся информация взята из открытых источников — концепции развития, которая была вывешена на сайте «Ленфильма», и из материалов, предоставленных компанией «Киносити».

воду с руководством студии. Мои студенты из Высшей киношколы сдали на студию свои сценарии. Как только их начнут читать, мы будем понимать механизм отбора сценариев — кто будет их читать, будет ли в этом участвовать общественный совет или представители дирекции со своим продюсерским центром.

Если говорить о более долгосрочных перспективах, то студию, на мой взгляд, можно поднять. Так же, как это сделали в Москве. Но для этого необходимо обновить прежде всего техническую базу, дабы она стала привлекательной для производителей. И сделать это непросто, так как у «Ленфильма» уже есть серьезные конкуренты на этом поле: «СинеЛаб», «Главкино», тот же «Мосфильм». По техническому оснащению это студии, не уступающие лучшим европейским. Но «Ленфильму» надо производить и собственные проекты, быть продюсерским центром. Иметь свою творческую концепцию, отличающую ее от других студий. Для этого нужны продюсеры, а их я не вижу. Есть, разумеется, в Петербурге Андрей Сигле, есть Сельянов, но они работают на своих студиях.

3. Проблема в том, что творческие работники плохо разбираются в чиновничьей структуре. Мы пытались что-то сделать, но для этого надо объединяться, а творческие работники объединяются плохо. Все их коалиции могут в самый решительный момент расколоться. А администрация может быть хуже, может быть лучше, но она зависит от власти… Но, как я говорил выше, неверна, на мой взгляд, сама система взаимоотношений государства с киноискусством.

ЮРИЙ МАМИН

1. Основных причин несколько. Первая — объективная: централизация любого направления деятельности в столице России. Как следствие этого — развитие материальной базы и финансовой независимости «Мосфиль-

с самого начала была связана с личным ресурсом Александра Сокурова, имевшего доступ к «телу». Кроме того, студийцы не могли предъявить власти жизнеспособную концепцию развития студии — еще в октябре 2011 года на встрече с Александром Сокуровым Владимир Путин раскритиковал концепции, предложенные ленфильмовцами. Можно предположить, что кандидатура Пичугина возникла потому, что высшие государственные чиновники явно не знали, что делать с гибнущей студией.

Киностудия «Ленфильм»

Фото Дмитрия Горбова

ма». Этот киноконцерн благополучно функционирует и усовершенствуется в хозяйственно-производственном отношении. Немалую роль в этом, конечно, сыграли личные деловые качества генерального директора «Мосфильма» Карена Шахназарова. Однако на «Ленфильме» этих качеств ему навряд ли хватило бы. Положение «Мосфильма» как ведущей студии страны всегда под надзором федеральных властей. Отсюда и объемы финансирования, которые позволили создать мощную самоокупаемую базу. При этом у «Мосфильма» нет своего лица как у творческого организма, нет своей художественной программы. Студия продает свой бренд любому арендатору, который может выпускать кинопродукцию, какую ему только вздумается, и в этом смысле «Мосфильм» представляет собой бизнес-центр. «Ленфильм» получал незначительное финансирование, отчего практически все картины останавливались на разных этапах производства. Московские телеканалы снимали здесь свои телесериалы, так как платили за их производство в два раза меньше, чем в Москве.

Второй фактор — человеческий. Администрация «Ленфильма» занималась собственным бизнесом. В результате студийные склады опустели, земля и недвижимость были распроданы, специалисты разбежались. В последнее время студия представляла собой печальное зрелище заброшенного и разваленного предприятия.

Третья причина в том, что политика кино и телевидения основана сегодня на пропаганде и эксплуатации медийных лиц. Этого требуют инвесторы и прокатчики. Но все так называемые «медийные» артисты сосредоточены в Москве. Это порождало и порождает значительные трудности для «Ленфильма».

2. В Петербурге еще совсем недавно действовали весьма активные силы, ратующие за отказ от «Ленфильма» в его историческом месте на Каменноостровском, 10, за превращение его в бизнес-центр. Инициатором являлся

Государство очень хотело избавиться от обременительной собственности — сначала через приватизацию, указ о которой вышел 2001 году (запланирована она была на 2008 год), потом через бизнес-структуры, которые заинтересовались студией. Не случайно тема приватизации актуализировалась еще в 2005-м. В 2008 году плановая приватизация была отложена силами трудового коллектива, который написал письмо тогдашнему губернатору Петербурга Валентине Матвиенко. Разговоры о частном владельце

Киностудия «Ленфильм», 4-й павильон

Фото Дмитрия Горбова

председатель петербургского отделения Союза кинематографистов Дмитрий Месхиев, который носился с проектом строительства новой студии где-то на Финском заливе. Представляю себе, какие деньги были бы отпилены в результате этого бесполезного долгостроя. Короче, подспудную кампанию по закрытию «Ленфильма» возглавляли люди, чьи бизнес-интересы преобладали над художественными. «Ленфильм» вел тогда мутное существование: производство картины Германа пролонгировалось из-за его нездоровья, не было денег, чтобы доснять три ленты, «копошилась» пара телесериалов. В связи с этим у авторитетных кинематографистов во главе с Германом и Сокуровым возникло решение обратиться напрямую к президенту России. По поручению общественного совета было написано письмо, и Александр Сокуров передал его Владимиру Путину. После этого на самом высоком уровне было принято решение о том, что «Ленфильм» остается на своем историческом месте и что он должен возродить свои лучшие художественные и нравственные традиции. Эти традиции живы еще с советских лет. Хотя на «Мосфильме» в советские годы и снимались достойные ленты, все же значительный сегмент в Москве приходился на помпезные пропагандистские блокбастеры, в то время как гораздо более скромные по затратам и более человечные по содержанию фильмы делались всегда в Ленинграде. Решив помочь «Ленфильму», Путин обещал деньги на покрытие долгов и реконструкцию базы — полтора миллиарда рублей. Но теперь перед нами возникла другая проблема: «Ленфильм» не может получить эти деньги. Пока что речь идет о бюрократических задержках и административных сложностях. В это же время на «Ленфильм» был обрушен вал судебных исков. В газетах кредиторы призывали закрыть студию-банкрот. Примечательно при этом, что и генеральный директор «Мосфильма» Шахназаров выступил в прессе с призывом: «Ленфильм» нужно закрыть!», встав на позицию Дмитрия Месхиева.

велись еще с 2004 года, когда произошло акционирование «Ленфильма». Зерцалов тогда заговорил о наличии частного инвестора, имя которого не разглашалось, готового вложить в «Ленфильм» большую сумму. В качестве одного из способов укрупнения «Ленфильма» рассматривалось частно-государственное партнерство «Ленфильма» и RWS. При этом Евтушенков и его компания уже тогда воспринимались как главные враги, а их появление на студии — гарантией ее перепрофилирования. Потом возник «Ленфильм XXI».

После знаменитого письма Германа и Сокурова президенту Эдуард Пичугин выглядел практически спасителем студии. На пост директора был нужен человек не просто имеющий управленческий опыт в области кино, но еще и встроенный в государственную вертикаль. Эдуард Пичугин с его опытом кинопрокатчика стал едва ли не единственным возможным кандидатом на эту роль: обладая необходимым опытом, он является членом «Единой России», занимается патронируемым этой партией проектом «Киноклуб», а его компания «Киносити» — официальный оператор проекта. Практически то же самое можно сказать и про Федора Бондарчука. На студии только и говорят о том, что нынешнему председателю совета директоров было сделано предложение, от которого нельзя отказаться. То, что во главе «Ленфильма» должен был встать человек, которого одобрит федеральный центр, косвенно подтверждается и тем фактом, что представленные на общественных слушаниях концепции Пичугина и Сигле были похожи не только по целям и задачам, но и по предлагаемым механизмам организации работы, объему финансирования и составу документов.

В концепции совета директоров можно отметить ряд непроясненных моментов. Например, удивляет размер планируемой прибыли от предоставления услуг по кинопроизводству, не указано то, сколько предполагается снимать проектов на дочернем предприятии. Что же касается пятнадцати полнометражных фильмов в год, которые должны будут сниматься на студийном комплексе, то, скажем, Олег Иванов из Movie Research убежден, что даже при выходе на полную производственную мощность их не может быть боль-

---

Главное, чего сейчас можно опасаться, — что проблема «Ленфильма» выйдет из-под личного контроля президента. Нужно добиваться, чтобы воля президента была исполнена.

Возникли сложности и нематериального порядка. Федеральные деньги, которые замаячили в перспективе, пробудили у некоторых авторитетных мастеров желание единолично руководить студией. Между членами общественного совета возник конфликт, прозвучали взаимные обвинения, не всегда справедливые, — творческие люди запальчивы в споре. Однако сегодня, когда студия находится в таком трудном положении, мы не можем увязнуть в конфликте личных интересов. Поэтому непримиримый творец должен либо отказаться от своих амбиций, либо уйти с дороги и не мешать продвижению вперед. И это никак не должно отражаться на творческих планах мастеров, таких как Сокуров, Овчаров, Снежкин…

Теперь задача общественного совета заключается в том, чтобы предложить кинопроекты, обращенные к мыслям и сердцу, а не только к глазам и ушам невзыскательных зрителей. Чтобы снимать «Нашу Russia» или «Самый лучший фильм», необязательно было возрождать «Ленфильм». Московские студии вполне справляются с этой задачей.

И еще. Если на «Ленфильме» будет сниматься качественное кино, то это произойдет прежде всего благодаря влиянию общественного совета, который совместно с дирекцией должен восстановить институт редакторов, воссоздать школу обучения специалистов второго звена, отобрать и привлечь молодых сценаристов и режиссеров, сформировать сценарный портфель.

3. Я довольно часто высказывался в прессе и по ТВ о проблемах «Ленфильма», но быстро понял, что это бесполезно, поскольку пресса у нас не имеет такого влияния, как, скажем, в Европе. Сейчас я сопредседатель общественного совета студии совместно со Светланой Кармалитой. Общественный совет — это преж-

ше десяти. Авторы не информируют, насколько экономически выгодным будет включение «Ленфильма» в культурный кластер.

Желание власти видеть во главе крупнейшей, пусть и переживающей кризис, студии доверенного человека понятно еще и потому, что реконструкция «Ленфильма», безусловно, требует существенного участия государства. Концепция совета директоров предполагала получение кредита предположительно у Внешэкономбанка (7 процентов годовых), для чего необходимо специальное решение правительства — устав Внешэкономбанка не предусматривает кредитования такого проекта. Новой ленфильмовской администрации уже удалось получить государственные гарантии на получение кредита в 1,5 миллиарда рублей в ВТБ. Произошло это в конце ноября прошлого года, но в феврале этого деньги на студию еще не поступили.

Профессиональный опыт и вес в индустрии, которыми обладает Эдуард Пичугин, важны в реализации еще одного пункта концепции — кадровой политики. На студии планируется создание некоего Кинолофта, который авторы концепции называют кинобизнес-инкубатором для молодых (кстати, идея дать дорогу молодым была лозунгом и сокуровской программы). Делать это на «Ленфильме» собираются вместе с Санкт-Петербургским университетом кино и телевидения. Университет будет платить деньги за аренду павильонов, что даст студии пусть небольшой, но гарантированный доход[5]. Вероятнее всего, это стало возможно благодаря тому, что Эдуард Пичугин является председателем попечительского совета университета.

Но один козырь — идея школы пластического грима, о которой упоминается в концепции, — возник практически без участия пичугинской команды. Идея была придумана двумя студийными гримерами, Ксенией и Викторией Малкиными, которые несколько лет безуспешно обращались с этим

[5] «Ленфильм» — это акционерное общество, и оно должно жить по бизнес-законам». Интервью с Эдуардом Пичугиным. — «Город-812», № 15, с. 38—39.

де всего организация творцов. Творцы часто находятся в антагонизме с администрацией. Но в данном случае мы вместе с дирекцией «Ленфильма» заинтересованы в том, чтобы поднять студию.

Сейчас на студии происходят регулярные встречи с дирекцией, на которых она отчитывается перед советом и делится проблемами. Мы же предлагаем кинопроекты, а также обращаем внимание на те вопросы, которые администрация может упустить из виду. В результате таких обсуждений принимаются совместные решения, самые важные из которых потом оформляются в виде документов и за подписью дирекции и совета отправляются на рассмотрение московского начальства.

СЕРГЕЙ ОВЧАРОВ

1. В нашем кинопроизводстве произошел системный кризис. Ситуация с «Ленфильмом» — в русле этого кризиса, который связан не только с перестройкой, но и с теми разрушениями, которые потрясли отечественный кинематограф. Раньше продюсером было государство, а сейчас продюсеров стало много. Нынешнее общество, как мне кажется, не является до конца капиталистическим. В Голливуде у капиталистов существуют все виды киноиндустрии — от независимых до суперкоммерческих. Мы же, как обычно, хотим догнать и перегнать. А нам не догонять и перегонять надо, а делать свое самобытное. В результате у нас возникли псевдокапиталистические отношения в кино, но удивительное дело: основные деньги в кино идут от государства. Парадоксальная ситуация. Единственный возможный выход из нее, я думаю, в том, чтобы разделить финансирование киноискусства и кинопродукта. Киноискусство — то кино, которое прокладывает новые пути в кинематографе. Государство должно его субсидировать полностью. Причем киноискусство — это ни в коем случае не артхаус. Лучшие образцы киноискусства всегда

предложением к администрации. Процесс пошел только тогда, когда стала разрабатываться новая концепция развития студии.

Непонятно только, хватит ли влияния Эдуарда Пичугина на то, чтобы решить главный вопрос концепции — возвращение коллекции фильмов. Это важнейший источник доходов, на который рассчитывает пичугинская команда. Сейчас коллекция принадлежит ФГУП «Объединенная государственная киноколлекция», соединенному с Госфильмофондом. Но государство крайне неохотно расстается со своей собственностью — история с коллекцией «Союзмультфильма» тому доказательство. Чтобы вернуть коллекцию «Ленфильма», Пичугин планирует инспирировать ни больше ни меньше, как рассмотрение вопроса и принятие решения об издании постановления Правительства Российской Федерации, обязывающее Госфильмофонд производить отчисления от использования прав на историческую коллекцию, произведенную киностудией, в размере 80 процентов от полученного дохода в пользу ОАО «Ленфильм». Осознавая всю сложность этой ситуации, новая администрация заложила в концепцию альтернативный способ получения денег — предлагается заключить с Госфильмофондом лицензионный договор об использовании коллекции сроком на десять лет с правом заключения сублицензионных договоров. Более того, изначально в концепцию уже заложен вариант развития событий на тот случай, если деньги получить все-таки не удастся. Тогда студия достигнет окупаемости через восемь, а не шесть лет.

Но самая интересная часть концепции совета директоров — строительство павильона-трансформера в Сосновой Поляне. Планируется построить достаточно внушительную конструкцию — ее высота 18 метров, а также офисы, гримерные и костюмерные[6]. Представители команды Пичугина объясняют строительство тем, что студии нужна натурная площадка. В Сосновой Поляне и раньше была ленфильмовская натурная площадка, но,

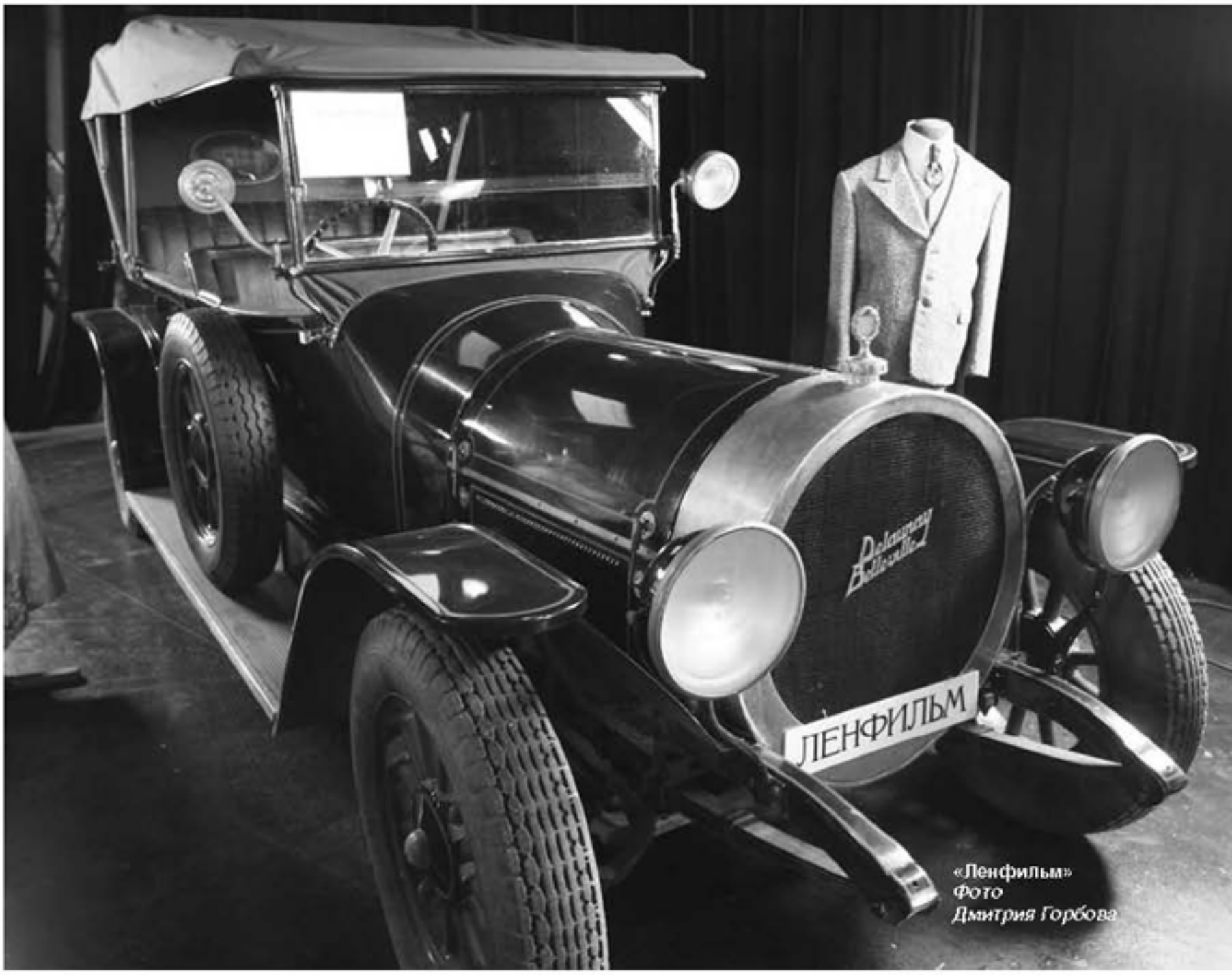
[6] Сейчас в этом павильоне находится мебельный склад, кино в нем снимать нельзя.

создавались для зрителя. А кинопродукт пусть делают «капиталистически» настроенные продюсеры — самостоятельно находят деньги на кино с частичной поддержкой государства. Раз уж у нас есть государственный кинематограф и «вольные стрелки»-продюсеры.

Нужно создать комфортные условия. Прежде всего установить низкие ставки по кредитам и поддержать их в отечественном кинопрокате, чтобы был смысл вкладывать деньги в кино и рассчитывать на прибыль. Надо окончательно повернуться лицом к национальному кинопроизводству и кинопрокату. Не надо сталкивать лбами государственное и коммерческое кино. Не честно, когда коммерческие киноструктуры забирают почти все государственные деньги себе.

2. К сегодняшнему дню полемика между ленфильмовцами несколько поутихла. Надеюсь, конфликт сойдет на нет. Надо смотреть вперед. Было бы правильным, как мне кажется, чтобы «Ленфильм» занимался киноискусством. «Ленфильм» — это небольшая студия со своими яркими традициями. На студии сейчас еще есть кинематографисты, которые могли бы снимать сильное кино. Но современные продюсеры на них смотрят, как на динозавров. Ректор Санкт-Петербургского университета кино и телевидения Александр Евменов, директор Института экранных искусств Светлана Мельникова и генеральный директор «Ленфильма» Эдуард Пичугин заключили договор о сотрудничестве. На территории киностудии должен открыться учебный филиал университета, в котором будут обучаться будущие кинематографисты, учась и работая рядом с опытными профессионалами.

3. Я заведую кафедрой кинорежиссуры Санкт-Петербургского университета кино и телевидения и веду мастерские игрового кино, анимации и компьютерной графики. Более десяти лет «кую кадры» для «Ленфильма» и отечественного кинематографа. Мечтаю о том, что-



«Ленфильм»
Фото
Дмитрия Горбова

бы мои ученики участвовали в возрождении студии и вернули ей былую славу.

АНДРЕЙ СИГЛЕ

1. Кризис российского кинопроизводства, которое так и не стало бизнесом, конечно, отражается и на его подразделениях, в частности на «Ленфильме». Да и собственник (государство) двадцать лет не уделял внимания студии, не инвестировал в нее ни копейки. Находясь на периферии, вдали от денежных потоков, киностудия, словно бедный человек, который не может позволить себе все и покупает лишь самое необходимое, производила фильмы, которые нельзя было не снимать, картины, представляющие российское кино на международных фестивалях, хранящие дух и традиции «Ленфильма».

2. Для нас стало очевидным, что одного желания спасти родные стены не было достаточно. Когда в дело вступают большие деньги, правила игры кардинально меняются. Наверное, все было предопределено и решение принималось не в открытой дискуссии в РИА «Новости», а за закрытыми дверями кабинетов. Да и в рядах общественного совета мы столкнулись с предательством, у нас появились свои мазепы, которые предали общие интересы в угоду личным. Мы проиграли. К счастью, победившая концепция во многом копировала нашу, это давало надежду на то, что развитие студии пойдет в правильном русле.

3. Несмотря на усилия, прилагаемые новым руководством, «Ленфильм» остается бездыханным. Декларируемые возможности оказались благими намерениями. Ни кадров, ни денег, ни заказов до сих пор нет. Я продолжаю тут работать и вижу, что наши картины (фильмы Лопушанского, Евтеевой, Светозарова) едва ли не единственные в производстве на «Ленфильме». Наверное, настанут другие времена,

как и многие студийные активы, сейчас она находится в нерабочем состоянии — оба тамошних павильона законсервированы. Но если в Сосновой Поляне будут все основные цеха, необходимые для кинопроизводства, то как они будут сосуществовать с павильонами и цехами на Каменноостровском проспекте? Ведь никто не гарантирует студии приток производителей и, следовательно, необходимость в дополнительных производственных площадях? Сейчас Эдуард Пичугин использует для привлечения продюсеров свои личные и профессиональные связи, но кто захочет разрываться во время съемок между двумя площадками, находящимися на большом расстоянии друг от друга?

студия разовьется и это будет процветающее производство, появятся заказы, деньги... «Ленфильм» мертв, да здравствует «Ленфильм»!

СЕРГЕЙ СНЕЖКИН

1. Алексей Герман как-то сказал про руководство тогдашнего «Ленфильма»: пираты захватили корабль. Вот эту большую красивую каравеллу. Причем это все были свои люди, которых мы знали много лет. Произошло это не в последнюю очередь потому, что после перестройки каждый режиссер у нас стал отдельной фирмой. Кроме, пожалуй, Сергея Микаэляна или Виталия Мельникова. Поэтому все занялись своими делами, а студия осталась вроде как на разграбление. Но настоящая борьба за студию началась, когда режиссеры разделились на две группы, которые хотели захватить эти руины. И прежде всего это была борьба за недвижимость.

2. Я очень верю в профессионализм и деловую хватку Эдуарда Пичугина и Федора Бондарчука. Я считаю, что студия в лице этих людей вытянула счастливый билет. Пока то, что они делают, согревает необыкновенно. Первое, что они сделали, — вывели всю аренду в кассу. В том числе аренду помещений. А это огромные деньги. Сейчас по студии ходят суровые женщины и вымеряют каждый сантиметр. Второе. Пичугинские люди выяснили, что из реквизиторского цеха исчезли тысячи единиц хранения. Из библиотеки было списано множество книг, потому что на них протекла вода. Причем вода протекла не на сочинения Карла Маркса, а на книги тысяча восемьсот какого-то года. Долг «Ленфильма», в том числе и по коммунальным платежам, — более ста миллионов рублей. В наследство Пичугину также достались бесконечные судебные процессы, договоры с какими-то паленными фирмами, которые якобы чинили крышу. Пичугин специально нанял аудиторов, которые выяснили, что ни одного сантиметра покрытия

Вызывает вопросы и идея создания культурного кластера. Это, пожалуй, самый непроясненный пункт программы. Культурно-развлекательную составляющую (создание на «Ленфильме» нового кинозала, переоборудование музея, проведение развлекательных и деловых мероприятий), вероятнее всего, должны будут соединить со строящимся кинотеатром «Великан». Он, как известно, принадлежит к сети залов «Киноклуб». Тем более что партнеры Пичугина по «Киносити» теперь имеют самое непосредственное отношение к «Ленфильму». В частности, Федор Бондарчук занимает должность председателя совета директоров «Ленфильма», а Сергей Сельянов — член этого совета.

При этом еще прошлой весной Эдуард Пичугин говорил о некоем музейно-развлекательном комплексе «Ленфильм Парк», основой которого должны стать реквизит и декорации, сохранившиеся на студии[7]. Во время общественного обсуждения глава Фонда кино Сергей Толстиков сказал: «Мы здесь сидим, потому что есть эта третья часть. На ней все построено»[8]. Таким образом, значение, которое придается культурно-развлекательной части, указывает на то, что она может принести определенную, и даже большую, прибыль.

Наиболее очевидным в этой ситуации представляется только одно — невозможность перепрофилировать студию: есть соответствующий указ Владимира Путина 2001 года «О реорганизации федеральных государственных киностудий»[9]. Но как полноценная развлекательная площадка будет сочетаться с настоящим кинопроизводством, пока совсем не очевидно.

[7] См. цит. интервью Эдуарда Пичугина.
[8] Видеозапись открытого общественного обсуждения концепций развития студии «Ленфильм» на сайте РИА «Новости». http://ria.ru/announce/20120907/745216683.html
[9] Это совсем не помешало подготовке организации частно-государственного партнерства «Ленфильма» и АФК «Система».

не было заменено. Оказалось, что студия всем должна, что оставшиеся помещения готовились к передаче в залог. Что студия, по сути, готовилась к банкротству. И «весь этот джаз» достался Пичугину. Больше всего мне в нем нравится то, что он говорит, что принципиально ничего не понимает в кинопроизводстве и киноискусстве. И в этом вопросе нуждается в помощи. Он занимается только материальной базой.

3. Я во всю эту историю вошел позже всех. Где-то в начале 2012 года. Дело в том, что я уже лет сто работаю с московскими продюсерами, и для моей личной судьбы «Ленфильм» по большому счету не нужен. Но я в 1981 году пришел на студию. Для меня студия была таким маяком, куда утлое суденышко под названием «Сергей Снежкин» постоянно стремилось. На «Ленфильме» были мифы, были прекрасные люди: Авербах, Герман, Асанова. Одним словом, был очень мощный культурный слой. Для меня студия — как Эрмитаж... Плюс к этому я набрал режиссерский курс. Мне эти дети очень нравятся, я хочу им лучшей судьбы и понимаю, что лучшая судьба — это студия. Мы уже сейчас занимаемся там: мне от своих щедрот «Ленфильм» отстегнул помещение.

Нам всем сейчас надо заниматься этой студией. У меня есть четкое ощущение, что в нашей помощи нуждаются. Прежде всего необходимо выбрать вменяемых редакторов и создать худсовет, который читал бы сценарии, набрать новых людей.

И времени раскачиваться у нас нет. Сейчас ситуация, как в 41-м году, когда офицеров «делали» за два месяца и бросали на линию фронта. Через два года нас спросят, каковы наши успехи, и попросят показать кино.

Р Е П Е Р Т У А Р

НИНА ЦЫРКУН

Смена диспозиции

БЕРЛИН-2013

Фильмы-фавориты, на которые возлагались особые надежды, не получили в этот раз фестивальных наград. «Рай: Надежда» Ульриха Зайдля, завершившего свою трилогию, экранизация романа Дени Дидро «Монахиня» Гийома Никлу, психологический триллер «Побочный эффект» Стивена Содерберга, «Камилла Клодель, 1915» Брюно Дюмона, третий фильм из серии отношений Селин и Джесса «Перед полночью» Ричарда Линклейтера, социальная драма «Земля обетованная» Гаса Ван Сента, удостоившаяся только вежливого специального упоминания жюри, — ни одна из представленных в основном конкурсе работ авторитетов не была отмечена. Исключение составил фильм Джафара Панахи (с Камбозией Партови), за судьбой которого Берлинале пристально следит. Опальный иранский режиссер уже второй раз нашел хитроумный способ снять кино, обойдя двадцатилетний запрет на профессиональную деятельность, и получил поощрение в пику его притеснителям. Фильм «Закрытый занавес» (Pardé), решенный в духе национальной драмы, — метафора опутанной запретами жизни в Иране и одновременно экспликация собственного эго. За сценарий к этому фильму отважный Панахи получил «Серебряного медведя». В целом же за отказом отдать должное мэтрам виделся скрытый манифест членов жюри: желание вывести на авансцену новую когорту авторитетов.

И вместе с тем при всей, казалось бы, неожиданности вердикта жюри 63-го Берлинского кинофестиваля во главе с Вонг Карваем, он оказался вполне предсказуемым.

Жюри приняло на редкость по-своему логичное и последовательное решение. Все призеры — это близкое к реальности кино в формах самой жизни, торжество социального реализма. Такой расклад соответствует многолетней фестивальной политике директора фестиваля Дитера Косслика, благодаря которой программы Берлинале формируются преимущественно из малобюджетных картин (в лучшем случае среднебюджетных) в минималистском исполнении. Кроме того, жюри, видимо, следовало прозвучавшему на пресс-конференции призыву своего председателя оценивать фильмы по их достоинствам, не обращая внимания на недостатки. К этим двум можно добавить третий критерий: при всей жесткости содержания (а каким еще оно может быть при таких установках) финал должен быть благополучным. Ну не совсем уж хэппи эндом (не в Голливуде), но не слишком драматичным. И наконец, еще одно, впрочем, не обязательное, а, так сказать, факультативное, требование — зрительский потенциал, потому что с каждым годом фестиваль все более ак-

тивно обращается к зрителям, расширяя свои рамки до самых городских окраин: в фестивальные дни было продано рекордное число билетов — 303 077.

Всем четырем условиям соответствует фильм, ставший победителем. «Золотой медведь», а еще и приз критиков (ФИПРЕССИ) вручены румынской драме «Поза ребенка» (другой перевод — «Поза эмбриона», Poziția copilului). Здесь слились, с одной стороны, традиционно любезная фестивалю социальность, а с другой — мелодраматичность, востребованная зрителем. Создателям картины в духе румынского неореализма режиссеру Калину Петеру Нетзеру и его соавтору-сценаристу Развану Радулеску удалась сложнейшая вещь — показать, как в одном частном случае сошлись и остро проявились актуальные проблемы, причем характерные, а стало быть, интересные не только для румынского общества. Привычный старый уклад жизни и сменяющий его новый, еще непонятный, чужой, пугающий; разрыв поколений, между которыми легла пропасть социальных перемен; различия психологии людей, принадлежащих разным общественным кругам, но и, главное, возможность взаимопонимания, которое дается болезненным преодолением собственного эгоизма.

«Поза ребенка», режиссер Калин Петер Нетзер

Зритель оказывается в сложной ситуации: он сочувствует Корнелии, матери, всеми средствами пытающейся облегчить участь сына, но в то же время он понимает, что вряд ли эта женщина достойна жалости, когда она попадает в ту ловушку подкупа, которой сама так беззастенчиво пользуется. Актриса Луминица Георгиу, за которой на протяжении почти всего экранного времени неотступно следует нервно подрагивающая ручная камера, чрезвычайно точна и убедительна в каждом кадре, вплоть до кульминационного эпизода, где встречаются две матери. Корнелия с каждой секундой все вдохновеннее, будто забывая, зачем это делает, рассказывает о достоинствах и успехах сына, о его увлечении поэзией, иностранными языками, о его диссертации по химии. А в ответ выплакавшая глаза мать убитого им подростка просит мужа принести оставшиеся после ее сына вещи — пустую жестяную банку и мобильник, найденный мальчиком на обочине дороги, с его последней эсэмэской. И эти скорбные свидетельства непрожитой чужой жизни проламывают броню элегантной железной леди.

«Эпизод из жизни собирателя металлолома», режиссер Данис Танович

В фильме есть и вторая сюжетная линия — взаимоотношения Корнелии с ее взрослым сыном Барбу. Успешная, занятая своей творческой деятельностью дама привыкла доминировать в доме; муж уже давно не выдержал ее авторитарного характера, семья распалась, а сыну пришлось терпеть долго. Теперь он в самостоятельном плавании, но несчастный случай дает матери им-

пульс к тому, чтобы вернуть себе утраченные позиции. Стремясь повернуть судебное дело в пользу Барбу, чтобы скостить грозящий ему срок, она вместе с тем пытается доказать «ребенку», насколько он от нее зависит. Однако последнее не удается: тяжелые личные переживания заставляют сына наконец оборвать пуповину, на которой держала его мать.

Второй по значимости приз — Гран-при жюри («Серебряный медведь») достался боснийскому «оскароносцу» Данису Тановичу за докьюдраму «Эпизод из жизни собирателя металлолома» (Epizoda u životu berača željeza). Снятый за девять дней в предельно минималистской манере (без музыки, без операторских ухищрений и без выразительных акцентов актерской игры), этот фильм будто специально предназначен для Берлинале, хотя зрительский успех ему вряд ли светит. Танович реконструировал события, вызвавшие в его стране большой шум, и пригласил участников этой истории сняться в фильме, что и сделала вся цыганская семья Назифа Мужича (лично он получил еще «Серебряного медведя» за лучшую мужскую роль) и его жены Сенады. Это история забытого страной ветерана войны, обитающего где-то в предместье большого промышленного города. Постоянной работы у него нет, семья кормится за счет того, что Назиф собирает железо с автомобильной свалки и продает приятелю. Если в доме нечем топить, он отправляется с пилой и топором нарубить дров. У Назифа и Сенады две маленькие дочки, и, оказывается, они еще пополнения ждут, както не задумываясь о будущем с фатализмом или беспечностью бедняков, может быть, вытекающими из цыганской привычки к вечному кочевью. (Похоже, что они даже официально не женаты, в титрах фамилия: Сенада Алиманович.) Так бы они и перебивались неизвестно сколько, но у Сенады случился выкидыш, ей срочно потребовалась операция, но в семье нет денег на медицинскую страховку, а без нее цена на услугу и вовсе непомерная. Попытки пробить стену бюрократической глухоты бесполезны; и хождения по мукам этих горемык, не помышляющих о том, чтобы громко заявить о своих правах, вырастают в метафору испытаний безропотного Иова многострадального.

«Повелитель лавин», режиссер Дэвид Гордон Грин

Если скромные художественные достоинства «Эпизода...» могут показаться недостаточно убедительными, то картина компенсирует этот дефицит в качестве социального жеста. В фильме в ролях самих себя снялись не только бедняки супруги и их дети, но и некоторые врачи, в том числе хирург, которому пришлось отказывать им в помощи.

Лучшим режиссером фестиваля назван Дэвид Гордон Грин (это он поставил криминальную комедию «Ананасовый экспресс: Сижу, курю») за эксцентричную минималистскую buddy-комедию «Повелитель лавин» (Prince Avalanche), действие которой разворачивается в техасской глубинке после охватившего огромные просторы лесного пожара. Забавные диалоги персонажей, за которыми просвечивают беккетовские Владимир и Эстрагон, звучащие в опустошенной огнем местности, приобретают апокалиптические обертоны. В отличие от Беккета, Грин погружает действие в осязаемую повседневность трудовых будней, подчеркнуто скрывая «вакуумную» абсурдность за материальным инвентарем дорожных рабочих. Награда фильму была бы абсолютно оправдана, не будь он римейком исландской ленты «Другая дорога», ставшей призером фестиваля 2011 года в Турине. Но для жюри важнее, видимо, оказалось то, что в финале «Повелителя лавин» происходит

нечто похожее на то, что и в румынской ленте: два брата, комически, хоть и бурно, ссорившиеся всю дорогу (кстати, на дороге они ведут разделительную линию — делают разметку), находят общий язык, становятся родными людьми.

Конечно, Луминица Георгиу вполне заслужила «Серебряного медведя» за лучшую женскую роль, но жюри, видимо, не хотело обделить фаворитку фестиваля «Глорию» (Gloria) чилийца Себастьяна Лелио, которая постоянно лидировала во всех рейтингах фестивальной прессы. Глорию, немолодую женщину в поисках любви, с огромным обаянием сыграла получившая этот приз Паулина Гарсия.

«Вик и Фло увидели медведя», режиссер Дени Коте

Престижный Приз имени Альфреда Бауэра «Серебряный медведь», который вручается за открытие новых перспектив, получила картина канадца Дени Коте из жизни лесбийской пары «Вик и Фло увидели медведя» (Vic et Flo ont vu un ours). Кинокритик и документалист Коте создал странный, гротескный мир со своим юмором и оригинальной визуальной изысканностью, граничащий с сюрреализмом, действительно далекий от кинематографического застоя.

А «Серебряного медведя» за лучшую операторскую работу удостоился казахский оператор Азиз Джамбакиев за фильм режиссера-дебютанта в полнометражном кино Эмира Байгазина «Уроки гармонии», который встраивается в русло многочисленных лент о детской жестокости. Роль оператора здесь была особенно важна: благодаря ему зритель мог проникнуть в сознание подростка, подвергавшегося издевательствам. Надо отметить, что съемки фильма — первого за восемнадцать лет попавшего от Казахстана на международный кинофестиваль класса А, — стали возможными благодаря тому, что в 2011 году режиссер участвовал в «Казахстанском рынке кинопроектов» и получил главный приз на рынке проектов 18-го Международного кинофестиваля в Сараеве.

В этом раскладе действительно реальные призовые шансы были у «Долгой счастливой жизни»[1] Бориса Хлебникова. В многочисленных интервью режиссер почти всегда упоминал, что импульсом к этой работе стал вестерн Фреда Циннемана «Ровно в полдень» 1952 года. На мой взгляд, напрасно он это сделал. Вряд ли кто-нибудь заметил бы аналогию, а теперь уж сравнения неизбежны. Однако изначально Циннеман и Хлебников в неравном положении. Потому что трудно сравнивать крепко стоящего на ногах коня классического вестерна, опирающегося на долгие традиции, и трепетную лань нашего едва зарожда-

«Уроки гармонии», режиссер Эмир Байгазин

[1] У многих зрителей и критиков вызвало недоумение название фильма: зачем понадобилось повторять название хорошо известного фильма Геннадия Шпаликова (1966)? Хлебников отвечает, что в данном случае оно взято из альбома группы «Гражданская оборона», и это принципиально.

ющегося социального кино, от своих традиций отказавшегося и только нащупывающего новый путь.

Хлебникова у Циннемана привлекла тема, отвечающая всей его трилогии (первые два фильма — «Свободное плавание» и «Сумасшедшая помощь»), — неизбежность выбора. Именно это и роднит американского шерифа и российского фермера, хотя одна история произошла в конце XIX века, а другая в наши дни. Изначально Хлебников тоже собирался поставить вестерн, жанровое кино, и фабула придумалась — вместе с драматургом Александром Родионовым — легко, в духе анекдота. Но знакомство с реальностью в процессе выбора натуры развеяло первоначальную анекдотичность. Впрочем, Родионов на пресс-конференции в Москве сказал, что в его глазах получившаяся у них в итоге история не трагична: «это скорее комедия». Но если уж комедия, то очень черная. Как говорит Хлебников — о наивных, чудаковатых и хороших людях, которые занимаются безнадежным делом.

«Долгая счастливая жизнь», режиссер Борис Хлебников

Если говорить о жанре или, точнее, о стилистике «Долгой счастливой жизни», я бы обозначила ее как *новый журнализм*. Довольно отстраненное, фактографическое повествование, не задерживающееся на особенностях характеров и прочей лирике, адекватно сочетается с документалистской манерой оператора Павла Костомарова, именно за это качество приглашенного Хлебниковым в партнеры. Фильм не получил наград, на мой взгляд, потому, что ему не хватило сценарного материала. Слишком радикальный финал — расчет Саши со всеми врагами сразу — в отличие от тщательного подготовленного всем повествованием поединка шерифа Кейна с выпущенными на свободу убийцами, угрожающими его жизни, — кажется спонтанным, психологически не оправданным.

Еще раз напоследок обращаясь к фильму Циннемана, можно вспомнить, что этот фильм, до сих пор вызывающий споры, привлекал внимание многих американских президентов. Эйзенхауэр, занявший президентское кресло через год после выхода картины на экран, смотрел его трижды; если верить Клинтону, то он смотрел его не менее двадцати раз. Не случайно, конечно. Ведь речь здесь идет и об ответственности выбора, и о том, что бремя сложных судьбоносных решений рано или поздно отдаляет человека от прочих людей, обрекает на одиночество. Эти мотивы не привязаны к конкретному времени, к конкретной политической или социальной ситуации, что и обеспечивает фильму долгую жизнь. Насколько в нашем случае счастливую — увидим.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Короткий фильм о предательстве

Будто в приснопамятные советские времена, российское кино было представлено в официальных программах Берлинале фильмами о рабочем классе — «За Маркса...» Светланы Басковой в программе «Форум» — и крестьянстве — «Долгая счастливая жизнь» Бориса Хлебникова в большом конкурсе. Ни рабочего класса как «гегемона», ни «колхозного крестьянства» уже не существует в природе и в обществе. Но не в том суть. Понадобилось двадцать лет, чтобы наше кино, петляя по ухабам безвременья, наконец-то избавилось от синдрома стыдливого страха перед «социалкой», каковая считалась меткой совкового мышления, и вслух заговорило об этом — о постсоветском социальном устройстве.

Причиной эскапизма были не только подобные комплексы, но и объективные обстоятельства: «опыт несуществования», сквозь который пришлось пройти стране, оказавшейся в одночасье на нулевом цикле, — как в докомпьютерной детской игре, когда лидирующая фишка, попав в зону риска, резко сходит с дистанции и оказывается позади всех, в начале маршрута.

И все же за два десятилетия новые реальности возникли и отвердели настолько, что с ними уже можно работать, как с материалом, который поддается осмыслению и анализу. Первым перешел Рубикон (хотя не все заметили) Алексей Попогребский в «Простых вещах» (2007), соавтор Хлебникова по их совместному дебюту «Коктебель», давшему название продюсерской компании, где оба режиссера с тех пор сотрудничают. В «Простых вещах» (название архиполемическое в контексте тех лет) на экране предстал в качестве героя застенчивый анестезиолог, му-

«Долгая счастливая жизнь»

Авторы сценария **Александр Родионов, Борис Хлебников**
Режиссер **Борис Хлебников**
Оператор **Павел Костомаров**
Художник **Ольга Хлебникова**
Звукорежиссер **Максим Беловолов**
В ролях: **Александр Яценко, Анна Котова, Евгений Сытый, Владимир Коробейников, Сергей Наседкин, Инна Стерлигова и другие**
Кинокомпания «Коктебель»
Россия
2013

чительно преодолевающий стыд — за то, что (как все коллеги, впрочем) берет деньги со своих пациентов. Вынужден брать, потому как новый, читай свободный, порядок жизнеустройства опустил доктора на уровень реальной бедности — невозможности свести концы с концами, чтобы содержать семью.

У Андрея Звягинцева в «Елене» кто-то комфортно живет в «золотой миле», то бишь на Пречистенке. Кто-то довольствуется убогим жильем в спальном районе, не пытаясь вырваться из этого гетто. В воздухе фильма, стерильном, как ухоженная квартира героя, пахнет озоном и грозой. Предчувствие гражданской войны обжигает в тех кадрах, где внук героини выходит на балкон и с оттяжкой плюет вниз, утверждая этим блатным жестом право новоявленного владельца престижного флэта.

Звягинцев, владеющий искусством дистанцирования от сотворенного им мира, не дает внешних поводов для социально значимых обобщений. Но они так и прут, если пробиться на глубину этой геометрически расчерченной фильмовой постройки.

Хлебников в «Долгой счастливой жизни» тоже не ставит акцентов. Хотя все-таки ставит, если вгрызаться в текст его прямого, неметафорического письма. Слоистая, подвижная, будто в горной речке, вода буквально бьется в окна Сашиной скромной хаты, понуждая интерпретировать рефренную мизансцену. Образ мечущейся воды, непонятно куда текущей, невозможно, да и не нужно рационализировать. Достаточно почувствовать, что он работает, добавляя повествованию что-то важное — наверное, тревожность? По словам Хлебникова (дело было на пресс-конференции в Берлине), Павел Костомаров (обладатель берлинского золота за фильм «Как я провел этим летом»), как подорванный, снимал и снимал окоем Белого моря и деревню, будто сползающую в воду. Картины русского Севера своеобычны, смотреть бы и рассматривать, но режиссер избрал ритм, исключающий медитацию.

Сюжет мчится на большой скорости, подобно тревеллингам, отслеживающим героя фильма за рулем и обдумыванием своей ситуации.

А ситуация — в двух словах — типичная. (Заметьте: двадцать, даже пятнадцать лет назад ничего подобного не было в коллективном опыте, а теперь можно говорить о *типичной* ситуации!) Глава администрации района сообщает Саше: арендованная им земля нужна для каких-то великих дел, но компенсация ему гарантирована, так что, мол, расстанемся по-хорошему. Саша не спорит. Ну и ладно, бог с ним. Он вернется в город с любимой девушкой Аней, которая служит здесь же, в администрации, и займется другим бизнесом. Осталось только сказать местным жителям, работавшим на фермерском проекте: всё, ребята, всем спасибо, ждите компенсации.

В тот самый момент, когда Саша сделает это объявление, все вдруг неожиданно поменяется. Небольшая толпа работников нестройным хором заголосит, что они хотят трудиться на своей земле, благоустраивать ее и зарабатывать. Они просят Сашу не бросать их, а самые темпераментные вообще предлагают вооружиться и дать решительный бой администрации. Такой поворот и такой энтузиазм так впечатлили неромантического вроде бы Сашу, что он помчался обратно в администрацию и заявил толстомордому чиновнику в ярком галстуке, что ничего подписывать не будет. Потому что народ против.

Саша (Александр Яценко), что называется, «играющий тренер». Не просто начальник, а и работник. Он сам монтирует птичник, где собирается разводить цесарок, и много чего другого делает. К слову сказать, достает кредит для Жени (Евгений Сытый; а он любимый хлебниковский актер из Кемеровского драмтеатра, снялся в этом проекте вместе со всей труппой местных насельников). Крестьянами их можно назвать лишь потому, что живут они в деревне. Возможно, предки их и были настоящими крестьянами, которых в известное время раскрестьянили, а в деклассированных потомках заговорили гены.

Увы, их энтузиазма ненадолго хватило. Едва ли не в следующем эпизоде после «маленькой революции» — так Саша назовет совместное решение работать на земле — они пойдут на попятную. Один за другим.

Саша сразу все поймет, как только самый ретивый, тот, кто хотел идти на бой с администрацией, запросится с отцом по грибы, а другой слиняет на халтуру. Вслед за ними, не говоря лишних слов, отвалит электрик, на все руки мастер. И в качестве компенсации заберет трактор. Попозже, в очереди в автолавку, где все отовариваются, замухрышистый мужичок станет Сашу уговаривать уехать, да побыстрее.

На фоне этих событий проявится Сашин характер (списанный, по словам режиссера, с самого актера) — заводной, неуступчивый, рисковый. Иначе бы не стал он бизнесменом. Желая знать всю подноготную по поводу земли, которая кому-то понадобилась, он заедет к местному бизнесмену, он же авторитет с внушительной наколкой на предплечье. И без проблем выяснит, что глаз на его владения именно этот мужик и положил. А против такого не попрешь — у него все схвачено.

Иностранные коллеги-журналисты выстраивали генеалогическое древо хлебниковского героя, припоминая Достоевского и Толстого. Было лестно, что наших классиков знают хотя бы по именам. Тем не менее если уж искать предтечи и аналогии, то я бы Чехова предложила (не Бунина, именно Чехова — он тоже жесткий, но добрый). Вот уж кто не идеализировал русскую деревню. При том, что знал ее досконально, живя в Мелихове и участвуя в земской работе. Впрочем, сам режиссер ни в одном интервью не обмолвился о русской литературе как инспирации замысла, зато сослался на классический вестерн Фреда Циннемана «Ровно в полдень». Я не стану разворачивать эту ссылку, ибо коллеги уже вытоптали этот пятачок, сильно преувеличив роль вестерновой поэтики в фильме Хлебникова. Зато позволю себе заметить: русское серьезное кино всегда обнаруживает, если поскрести, архетипические модели, восходящие к «национальным особенностям». В контрасте с «Землей обетованной» Гаса Ван Сента, грамотно запущенной в конкурс в паре с «Долгой счастливой жизнью», наши «особенности» не остались незамеченными. В американском политическом триллере — аналогичный тип конфликтного столкновения власть имущих и народа. Карьерный чиновник крупной корпорации отправляется в глубинку с целью скупить у фермеров землю, где есть газовые месторождения. Дело скандально осложнилось тем, что здешний народ не лыком шит и на мякине его не проведешь. Как дважды два, спикер собрания доказывает чиновнику, что добыча газа в этих местах чревата экологической катастрофой. Чиновник, сам деревенский парень (Мэтт Деймон), устыжен и почти готов перейти на сторону противников корпорации.

Наши поведут себя, как всегда. То есть предадут Сашу, даже не поняв, что предали.

Есть небольшой эпизод, где жена Жени настойчиво уговаривает мужа оставить безнадежный проект фермерства. Она мыслит верно и аргументирует точно. Здесь, по крайней мере, какая-никакая, но прагматика: мы займемся тем, что нам выгоднее и безопаснее. Мысль об отступничестве, о моральных обязательствах перед Сашей не возникает ни у нее, ни у него.

Видимо, другие Сашины работники проходят похожий путь, но вслух ничего не мотивируют. Захотели строить ферму не подумавши. А потом, опять не подумавши, расхотели. Типа никогда мы хорошо не жили и нечего привыкать. Все это имеет название: русский иррационализм. Он неистребим. Об него нам еще долго спотыкаться.

Саша тихо звереет от случившегося, гасит стресс, продолжая что-то забивать, закручивать, таскать. И тут, как на грех, подъезжает полицейский «уазик», а в нем тот, мордастый, из администрации, местный участковый и третий мужик — типа понятого. Саше подают договор — чтоб расписался. В от-

вет он молча втаптывает бумагу в грязь да еще плюет на галстук должностному лицу. Что еще нужно, чтобы завязалась драка?! Саша входит в состояние аффекта... Короче — он положит всех троих. Одного кирпичом по голове, двоих застрелит. И уедет домой. А там его ждет Аня — такая домашняя, в халатике. Она ничего не заметит, никаких перемен в невменяемом лице любимого. Анечка полна чувств и журчит про любовь, про долгую счастливую жизнь вдвоем с Сашей.

Под ее журчание он разденется и упадет в постель. Она тоже приляжет, обнимет его. А вода будет шуметь и биться под окном.

Зарубежная пресса о фильме Бориса Хлебникова «Долгая счастливая жизнь»

Новая картина Бориса Хлебникова, вдохновленная отчасти классическим вестерном «Ровно в полдень» Фреда Циннемана, — простая по форме, короткая сказка о нелегкой, полной конфликтов жизни обитателей сельской местности в современной России, хотя действие ее вполне могло бы разворачиваться и во времена Достоевского. Фильм снят сурово, даже резко, ручной цифровой камерой, при натуральном освещении — оператор Павел Костомаров ранее был награжден призом Берлинского фестиваля. Стоит отметить замечательно последовательную «сырую» эстетику «Долгой счастливой жизни», которая оставляет сильное впечатление, хотя в целом показанная в картине тихая трагедия человека в итоге оказывается слишком хрупкой, слабой, а потому не способной породить бурю эмоций и вызвать сильные переживания у зрителя. Вполне возможно, фильм вызовет интерес у аудитории некоторых фестивалей, однако в зарубежном прокате он, скорее всего, сможет привлечь лишь истинных ценителей мрачноватого винтажного шика восточноевропейского кино.

Лаконичный и пропитанный горечью, откровенно отрицающий собственное ироничное название, фильм Хлебникова содержит все необходимые ингредиенты фаталистичной социальной драмы — в лучших традициях российского кино. Ткань сюжета буквально разрывается от насыщенности конфликтами, жесткий, аскетичный стиль дышит особой суровой поэзией, и натуралистичная манера игры актеров оказывается здесь вполне уместной. Но ритм и темп развития сюжета, психологические метаморфозы героя, процесс его превращения из человека твердых принципов в полубезумца, преступника кажутся надуманными и слепленными наспех, а потому неубедительны. Кульминационный вираж, превращающий картину в иллюстрацию крайней жестокости и насилия, выглядит немного натянутым, неестественным — словно режиссер внезапно решил вбрызнуть лошадиную дозу мелодрамы и вестерна в историю, совершенно неготовую к такому «допингу».

Стивен Долтон, *The Hollywood Reporter*

Несмотря на определенную предсказуемость, киноповесть Бориса Хлебникова о фермере, обреченно пытающемся поступать правильно и жить по законам совести, в итоге оказывается крепкой работой, мастерски сделанной, более цельной, внятной и доступной пониманию, чем предыдущая картина режиссера «Сумасшедшая помощь».

Хотя история эта технично и последовательно развивается в духе пассивного, статичного кино, режиссер местами все же ускоряет темп с помощью ряда насыщенных, динамичных эпизодов, внутри которых и зловещая сцена тушения пожара, демонстрирующая лидерские качества главного героя, и кульминационная сцена перестрелки, поражающая необычным, приглушенным звуковым сопровождением и небанальными ракурсами съемки. Работу оператора Павла Костомарова можно назвать по-настоящему выдающейся; особенно пленяют запечатленная им в почти живописной манере зловещая, изменчивая красота протекающей неподалеку реки и пестрые осенние пейзажи Мурманской области, где снималась картина. Намеренно рваный монтаж также нагнетает напряженную, нервную атмосферу, особенно в середине фильма, нарушая монотонность общего повествования, выстроенного вокруг рутинной, изматывающей каждодневной работы жителей деревни.

Лесли Фельперин, *Variety*

Борис Хлебников, один из авторов великолепной, почти совершенной картины «Коктебель» 2003 года, представил свою новую работу «Долгая счастливая жизнь», печальную, робкую экзистенциальную драму о борьбе человека против коррупции и социополитического беспредела в российской глубинке.

Сквозь призму природы Хлебников умело и успешно передает суть тех противоречий и конфликтов, того отчаяния, что часто сопровождают наши поиски долгой счастливой жизни. Герой этого современного российского вестерна отправляется на север в надежде обрести богатство и благополучие и в итоге осознает, что власть политической коррупции простирается гораздо дальше, чем он мог предположить. В конечном счете, «Долгая счастливая жизнь» — разбивающая последние иллюзии сказка о неодолимой инерции аморальности, о развращенности, пожирающей наш неизбежно вырождающийся мир. История рассказана холодно, словно отстраненно, неспешно; сознательно просчитанный и специфически русский подход к созданию экзистенциальной драмы наверняка отпугнет многих зрителей. И все же за фасадом этой на первый взгляд блеклой, апатичной истории проступает мощный моральный посыл, словно голос, отчаянно взывающий к нам, жаждущий быть услышанным.

Картина во многом выигрывает благодаря роскошным пейзажам, дышащим безмятежностью и умиротворенным уединением. Дикая природа в фильме прекрасна сама по себе, однако она также становится органичной метафорой политических трудностей и разного рода невзгод, с которыми сталкивается российский народ. Суровые, жесткие условия той местности, где обитают немногочисленные жители деревни, поразительным образом демонстрируют торжество политической алчности и несправедливости; теперь именно это, а не суровость природы и не трудности выживания в диких условиях, становится главной проблемой на пути человека к полноценному развитию и благополучию. В картине мы видим неутомимых, храбрых, трудолюбивых людей, полных энтузиазма, и тем не менее после просмотра создается стойкое впечатление, что над всеми нами властвует некая сила — будь то государство или вера, — постоянно и пристально наблюдающая за нами, определяющая все наши поступки.

Патрик Гэмбл, *CineVue*

«Долгая счастливая жизнь» — короткая, довольно мрачная и реалистичная история о том, сколь суровые времена настали для честного человека, живуще-

го в современной России. Тематика и тон повествования вызывают в памяти картины Кена Лоуча, однако, в отличие от них, лента Хлебникова в финале практически полностью лишает зрителя надежды увидеть «свет в конце туннеля». Очевидными достоинствами фильма становятся простая, линейная манера повествования и вызывающая симпатию фигура обреченного главного героя.

В картине, безусловно, ощущается некий скрытый подтекст, но в итоге сжатость, строгая и почти скетчевая лаконичность начинают разрушать ее целостность, и потому становится трудно воспринимать фильм как нечто большее, чем набор эффектных фрагментов некоей мозаики.

Финал картины — резкий и жестокий — кажется неестественным и поверхностным, и лишь одна горько-радостная кода, позволяющая краем глаза увидеть иной вариант развития событий, привносит в историю элемент драматической тонкости и остроты.

В третьем фильме трилогии, созданной режиссером в сотрудничестве со сценаристом Александром Родионовым, авторы продолжают исследовать тему выбора. Отчасти «Долгая счастливая жизнь» — фильм-заявление, портрет новой России, где идеалы советской эпохи — солидарность, коллективный труд во имя построения светлого будущего — утратили былую убедительность и больше не способны кого-либо вдохновить. В этой России правят бюрократия, деньги и грубая физическая сила, здесь каждый сам за себя.

Что касается визуального решения, это неспешная реалистичная история, разворачивающаяся на фоне неприветливых сельских пейзажей с редкими вкраплениями динамичных эпизодов. Своеобразным лейтмотивом здесь служит образ вечно бурлящей реки, одним своим существованием словно доказывающей, что, несмотря на все политические перемены, кое-что в России остается неизменным.

Вполне удачным можно считать выбор на главную роль актера Александра Яценко. Его герой — хоть и крайне сдержанный, но по-своему обаятельный, — воплощает своего рода архетип, ныне полностью обесцененный идеал человека. Прямой, открытый взгляд, крупные черты — Яценко вполне мог бы быть ведущим актером драматического кино в эпоху соцреализма; тем не менее фильм недвусмысленно дает понять, что люди подобной «благородной породы» сегодня обречены повторить судьбу динозавров.

Джонатан Ромни, *Screen Daily*

Поначалу выбор актера на главную роль — миловидного юноши с детскими голубыми глазами — кажется странным и не совсем удачным. Однако по мере развития сюжета становится понятно, почему авторы решили взять артиста, способного воплотить почти по-детски невинный образ. Хотя формально он является хозяином фермы, кажется, этот человек полностью лишен каких-либо способностей к власти и не готов управлять чем или кем бы то ни было. Он легко поддается влиянию окружающих, будь то его сногсшибательная подружка, родственники или приятели.

Совершённый выбор вынуждает героя справляться с его последствиями. Режиссер сосредоточивается на теме невозвратности, неумолимой линейности времени. Его нельзя повернуть вспять, того, что сделано, не отменишь, о чем красноречиво свидетельствует река, пенящиеся волны которой то и дело возникают в кадре. Молчаливое присутствие вечно движущегося водного потока будто напоминает нам о том, что, несмотря на все старания, герой обречен следовать по пути, с которого он уже не может сойти и который не в силах изменить, пути, загроможденного препятствиями — порождениями российской бюрократической системы. Саша — честный, упорный и, в общем, добросердечный парень. Он вызывает одновременно легкое раздражение, недоумение, восхищение и в конечном итоге сочувствие; мы видим, как гаснет в его глазах надежда, уступая место отчаянию, а затем ярости, вызванной предательством тех, кому он доверял.

Несмотря на то что эту не слишком оригинальную историю вряд ли можно назвать захватывающей или интригующей, она отличается цельностью, фильм к финалу не распадается на части — финальный акт прочно сшивает воедино все элементы, разоблачая ответственных за произошедшее и оправдывая дальнейшие драматичные события. Авторы последовательно, смело и искусно исследуют волнующие их темы, создают противоречивые, интересные, живые характеры героев, и в целом «Долгую счастливую жизнь» можно назвать крепко сделанной, пусть и не выдающейся, но действительно любопытной работой, сдержанность и «закрытость» которой в итоге оказываются одними из ее главных достоинств.

Джозеф Уолш, *Grolsch Film Works*

Перевод с английского Елены Паисовой

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Обещание

«Рай: Надежда»
Paradies: Hoffnung
Авторы сценария **Ульрих Зайдль, Вероника Франц**
Режиссер **Ульрих Зайдль**
Операторы **Вольфганг Талер, Эд Лахман**
В ролях: **Мелани Ленц, Ферена Лебауэр, Йозеф Лоренц, Михаэль Томас, Вивиан Барч**
Ulrich Seidl Film Production GmbH, Tat film, Societe Parisienne de Production
Австрия — Франция — Германия
2013

Последняя часть трилогии Ульриха Зайдля «Рай: Надежда», показанная на Берлинале, наград не удостоилась. Слишком нежная и трогательно смешная картина показалась жюри, видимо, «неактуальной». В отличие от грубого румынского мейнстрима, заслужившего «Золотого медведя». Сам Зайдль собирался поставить на третье место грандиозную «Веру» — действительно самый сильный фильм трилогии. Но однажды, складывая туда-сюда части, посмотрел триптих в другом порядке. С «Надеждой» в финале. И — успокоился, почувствовав нечто вроде освобождения. Избавления. Так трилогия, на его взгляд, задышала. На мой — тоже.

Конечно, этот триптих о «Рае» — история(и) утрат. Или картины «потерянного рая». Однако завершить амбициозный триптих таким хрупким, обманчиво скромным фильмом нужна мудрость, не говоря о чутье. Казалось бы, «Надежда» — фильм о разочарованности тринадцатилетней девочки, не сумевшей удовлетворить настойчивое сексуальное влечение. Но, в сущности, о первой любви. Таким образом, Зайдль не обессмыслил название «Рай». А иро-

нию, заложенную в нем, транспонировал в неподдельный трагизм, подбитый, впрочем, клоунскими ужимками доктора и директора лагеря для похудания (Йозеф Лоренц), куда была отправлена сбросить вес девственная Мелани (Мелани Ленц). Клоунскими эти ужимки задуманы из-за чувства неловкости и от смущения. Доктор на сорок лет старше влюбленной в него девочки. Не случайно Зайдль посвятил этот фильм Бастеру Китону. Снял же он «человеческую комедию». Вполне камерную, в том числе и в прямом смысле слова.

Полуразрушенное здание, расположенное в австрийской гористой местности, где толстых девочек, мальчиков тренирует физрук-мужлан (Михаэль Томас), маниакально требующий не нарушать дисциплину, напоминает тюрьму. Фильм снимался в помещении бывшей католической школы. Крохотные комнатки-камеры, пустые узкие коридоры — их кадры как образ бесприютности и тревоги ритмически прерывают действие. Стерильная атмосфера, перебитая муштрой толстяков тренером, похожим на зарвавшегося офицера военного лагеря. Равнодушная, как машина, но миловидная диетолог (Вивиан Барч), которая водит с ребятами хороводы, взбадривая их глупой песенкой и «веселящими» хлопками по жирным ляжкам, попкам.

Героиню «Надежды» и актрису, ее сыгравшую, зовут Мелани, Мелли. (На кастинг ушло восемнадцать месяцев, на съемки — два года. Мелани успела закончить школу, сейчас учится на продавщицу.) Но в сценарии она звалась Лолитой. Однако в фильме никакой «лолитовщины» не предусмотрено. Зайдль рассказывает историю любви с точки зрения девочки. Влюбленность Мелли, ее наивное соблазнение доктора (она регулярно ходит к нему, притворяясь, что болит живот) не заканчивается никаким «актом», а меланхоличный доктор, неравнодушный к девочке, все же не нарушает внутреннего закона. Он выбирает почти отцовское, несколько лицемерное, что вызывает улыбку зрителей, отношение к девочке. Хотя Зайдль показывает и его томление тела, а может, и духа. Их связь он снимает как грустнейшую историю. Но не обжигает ее в эпизодах ада, как было в предыдущих частях «Рая».

Неподдельная честность Зайдля позволяет ему сохранить труднодоступный баланс драматизма и немрачности. Мелли думает (о чем признается более искушенной подружке по лагерю), что доктор ею пренебрегает потому, что она толстуха, а не потому, что малолетка. И Зайдль придумывает детскую «игру в доктора». Персонаж Лоренца, которого каждый день у кабинета ждет накрашенная Мелли, предлагает поменять роли. Теперь она в роли доктора его осматривает, слушает через фонендоскоп — так осуществляется максимум их физического сближения. Зайдль с обезоруживающей нежностью выстраивает невозможность этой любви. Но и борьбу за нее Мелани, ощущающей себя жертвой. И сопротивление, порой жутко комическое, доктора своим очевидным желаниям.

Австрийский кинокритик Кристоф Хубер справедливо разглядел в фильмах Зайдля многоуровневую диалектику между «резонансом и диссонансом». Чувства, которыми охвачены все три героини «Рая», испепеляют их, но при этом не лишают наивности, простодушия, пусть жалкого или горького до отчаяния.

События трех фильмов происходят в каникулярное время. Как и действие картины «Собачья жара». Поначалу Зайдль хотел переплести три истории женщин в одном «Рае», как, собственно, и было в «Собачьей жаре», вобравшей фрагменты сюжетов из жизни нескольких венцев. Но, монтируя полтора года восемьдесят часов материала, решил, что каждая из трех историй не углубляет, а ослабляет другие. Так возникла идея триптиха.

Тереза, разведенная мама Мелани, отправляется в отпуск в Кению на поиски любви, перепутав ее с покупкой секса. Анна Мария, сестра Терезы, берет отпуск, остается в Вене, чтобы таскаться с тридцатисантиметровой статуей Мадонны по квартирам незнакомцев, обращая их в католическую веру. Но прежде она отвозит Мелани в лагерь для похудания. С этого «Надежда» и на-

чинается. В лагере девчонки обсуждают свои семейные дела — у всех родители в разводе. На звонки домой положен час в день. Мелани звонит маме, чтобы рассказать, что влюбилась. Тереза в Кении, ее мобильник отключен. Возможно, что в момент, когда дочка, заплакав, не найдя утешения, звонит маме, та испытывает унижение тоже. (Кто-то из зарубежных критиков даже просчитал, что в то самое время, когда Терезе звонит дочка, маме отказывает в сексуальном удовольствии работник отеля, которого она, устав от наглых пляжных мальчиков, решила использовать.)

И все-таки «Надежда» поставлена на финал потому, что Зайдль демонстрирует только намерения, а не действия. Это своего рода открытие, если учесть, что фабула фильма строится на стремлении героини добиться стандартного образа женской привлекательности. Однако Зайдль плевать хотел на всякие стандарты, в том числе красоты. Его интересует только движение навстречу, только побуждения персонажей. Великовозрастный доктор — принц для девочки, еще не лишенной — в отличие от подружек по «камере» — невинности. Безыскусное обаяние Мелани Ленц порой производит впечатление, что она — влюбленное облако в шортах или в короткой юбке, сжимающей пастозное тело.

Как-то ночью подружки улизнули из лагеря в бар, где Мелли напилась и грохнулась в обморок с непривычки. Ее неготовность к взрослой жизни слишком очевидна, а желание быть «как все» понятно и знакомо каждой девочке. Но Зайдль подчеркивает в отношениях доктора с его подопечной нечто другое, может быть, еще более важное, неосознаваемое. Толстяков ведут в поход на природу начальники лагеря. Мелли удаляется с доктором в чащу. Она его обнимает в надежде, с надеждой. Он ее обнимает по-отечески. Ей ведь и отцовского тепла недостает. (Зайдль не допускал общения актеров, играющих Мелли и доктора, вне съемочной площадки, даже во время перерывов. Так он сохранял дистанцию между персонажами.) В одном из эпизодов подружка Мелли звонит сначала маме, докладывая, что все у нее хорошо. А потом — папе, с которым они не живут, признаваясь, что «все здесь ужасно». С папами, которые далеко, отношения более близкие, искренние.

«Надежда» Зайдля — это школа чувств, в которой не только тело, но и душу испытывают (на выносливость): от «голубой мечты» до всех оттенков серого, обыкновенного. Когда-то в связи с «Собачьей жарой» я писала, что в заурядных людях Зайдль видит прекрасное как синоним смешного или трогательного, не опускаясь до совпадения с массовыми предпочтениями, состоящими в понимании прекрасного как возвышенного (или духовного). Отвагу Зайдля задолго до трилогии «Рай» я сравнивала с философическим взглядом выдающегося художника — фотографа Бориса Михайлова, который на первой полосе своего альбома «Неоконченная диссертация» процитировал слова Вальтера Беньямина о мечте, больше не открывающей «голубую даль»: «Все стало серым. Мечты стали дорогой по направлению к банальности».

Теперь, в «Надежде», Зайдль переворачивает оптику. Банальностью видится мечта похудеть, стать «как все». Зайдль хохочет над физическим «совершенством», а заинтригован только чувствительностью своей героини.

Как-то ночью голодные девчонки бегут на кухню, чтобы стырить еду, но настигнутые тренером, ложатся по его приказу на холодный пол, вопрошая с ужасом, шепотом, выгонит ли он их теперь. Важно и то, что только раз, в финале фильма, режиссер покажет лагерников в столовке за жалкой трапезой. После попоек, игры в «бутылочку», рассказов о сексе, после возбуждения и торможения чувств он возвращает персонажей «на землю». В обыденку.

Истребитель потребительского отношения к миру, к телу, Ульрих Зайдль, марксист и скептик, снимает «Надежду» про тех, кто не имеет «рыночной цены», кого не позовешь играть в рекламе. Но именно такую девочку он снимает в красивых кадрах, реабилитируя, как актуальный художник, физиче-

ское несовершенство. И протягивая руку старым художникам, когда снимал ее маму, толстую Терезу (из фильма «Рай: Любовь») как обнаженную рубенсовскую модель на постели, затянутую пологом от мошкары, который колышется от дуновения вентилятора (действие в Кении происходит).

Парадокс картины «Рай: Надежда» в том, что здесь Зайдль — вопреки другим частям триптиха — выбирает поэтику недосказанности. Натурализм непрезентабельных тел, чью корявость Зайдль отменяет, физиологизм физических упражнений в сочетании с нереализованным влечением Мелли к доктору, который ее хочет, но допустить отношений с ней не может, требуя от девочки его не донимать, создают странным образом трепетный фильм. Так возникает эфемерность атмосферы при откровенной или бесстыдной телесности. Зайдль, как настоящий доктор, пальпирует человеческий потенциал, душевные ресурсы, в которых только и есть будущее, если оно вообще есть. Но нет в действиях совершенных, в поступках реализованных, какими бы сильными или необходимыми они ни были.

Незавершенность (последней части «Рая») — это обещание. А безжалостное сочувствие к героине — вызов режиссера ее разочарованиям.

В разных фильмах Зайдль вдруг останавливает движение пленки. Эти стопкадры направляют восприятие зрителя в сторону возможного «касания неизвестного знания» (слова Бориса Михайлова по поводу периферического зрения, связанного с пограничным сознанием). «Фотографии» обычных венцев, врезанные Зайдлем в турбулентные сюжеты героев «Собачьей жары», в африканский прибрежный «рай» или «райский» уголок — лагерь для похудания, создают не только расширяющееся пространство его камерных фильмов, но и предъявляют образы современного искусства. Знаменитые tableaux (фронтальные мизансцены) Зайдля раздвигают наше восприятие в другое время. В прошлое, о котором применительно к фотографии писал Вальтер Беньямин. В «новую фотографичность (художественность)», которую зафиксировал Борис Михайлов и которая заключается в том, чтобы «снимать так, чтобы фотография, не успев родиться, сразу же становилась как бы старой, как бы уже знакомой, как бы уже встречаемой». Но результат при этом получается небывалый. Об этом свойстве фильмической материи Зайдля можно было догадаться давно. Но только в 2013 году в Берлине была сделана выставка его фотографий — кадров из трилогии «Рай», а также издан изумительный альбом[1]. В нем, между прочим, есть такие слова Джона Уотерса: «Фасбиндер умер. И Господь дал нам Зайдля».

Однако различие между ними принципиальное. Фасбиндер — эстет, романтизировавший свою биографию. Зайдль — сверхэстет, запечатлевший австрийскую повседневность сквозь нейтральный и одновременно панический взгляд. Социальному анализу общества, истребляющего себя и людей в фильмах Фасбиндера, Зайдль предпочел анализ внутреннего фашизма, свойственного природе человека, вне зависимости от политической ситуации в стране. Даже такой, как Австрия. У Фасбиндера «маленький человек» подавляется Германией. У Зайдля венские обыватели — жертвы собственной ограниченности, собственного безумия или проклятия, самодовольства, неприкаянности и чувствительности. Зайдль чужд эффектным метафорам Фасбиндера — будь то «нечистая» страна, где певица «Лили Марлен» создает легенду о незапятнанной карьере; или послевоенная власть, убивающая наркотиками свой народ в образе Вероники Фосс; или гибель Марии Браун во время победы Германии на чемпионате мира по футболу. Эстетский морализм Фасбиндера противоположен экзистенциальному кошмару, к которому склонны мятежные или бесстрастные герои Зайдля. И который создает искусство «диссонантной гармонии».

[1] Подробно см.: http://www.kinoart.ru/blogs/lyubov

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Семейное дело

Решение берлинского киносудейства под президентством Вонг Кар-вая о награждении румынской картины «Поза ребенка» многих моих коллег привела в замешательство. Быть может, приличная, но не выраженно эстетская, не новаторская картина Калина Петера Нетзера была награждена за «общий вклад» нового румынского кино в современный кинематограф?

Вместе с тем «Поза ребенка» являет собой тонкий сплав качеств, определяющих своевременность картины не только с точки зрения профессии, но прежде всего как чувственный психологический портрет общества.

Фильм строится в форме двухголосной инвенции. Две тематические линии чуть ли не с самой завязки сплетаются в плотный конфликтный узел. Барбу, тридцатичетырехлетний сын процветающей румынской архитекторши, дамы за пятьдесят Корнелии (Луминица Георгиу), сбивает насмерть ребенка. Семья принадлежит к истеблишменту, и для «новых румын», как и для «новых русских», нет невозможного. Априори они всегда правы. Корнелия немедленно включает «аварийный сигнал», начинает масштабную операцию по спасению своего великовозрастного «ребенка». К делу подключаются адвокаты, высшие чиновники, перекупаются свидетели. Деньги, связи, взаимовыгодные сделки — все идет в ход. Кульминация фильма: Корнелия приходит в дом к убитым горем родителям погибшего мальчика, простым бедным людям. И уже вместе с ними льет слезы. Беда-то общая. Но внутренняя механика продолжает свою работу: моля о снисхождении потерпевшей стороны, обливаясь слезами, она твердит: «Ведь у вас двое детей, а у меня один...»

«Поза ребенка»
Poziția copilului
Авторы сценария **Разван Радулеску, Калин Петер Нетзер**
Режиссер **Калин Петер Нетзер**
Оператор **Андрей Бутика**
Художник **Малина Ионеску**
В ролях: **Луминица Георгиу, Богдан Думитраке, Наташа Рааб, Флорин Замфиреску, Илинка Гоя**
Parada Film
Румыния
2013

Сюжет, близкий кино морального беспокойства Абдрашитова — Миндадзе, по-своему решался в их «Повороте». Но там сам герой, сбивший старушку, стоял перед трудным выбором: брать ли на себя груз ответственности? И вокруг этого вопроса закручивалась спираль конфликта.

Вторая, побочная тема фильма «Поза ребенка» (в какой-то момент именно она становится главной) посвящена матерям, «которые не бросают своих детей», даже если те их об этом молят. Тема взаимоотношений Корнелии и Барбу открывает неодолимый поколенческий разрыв.

Три важные сцены экспозиции следуют одна за другой. В первой Корнелия жалуется сестре на отлученность от семьи сына. Сестра объясняет: «Это оттого, что у тебя один ребенок. Было бы двое, был бы выбор».

Затем на дне рождения принаряженной молодящейся Корнелии собирается цвет страны — исключительно значительные люди: министры-артисты. На элитной вечеринке под плеск виски в правильных стаканах решаются проблемы-вопросы.

«Поза ребенка», семейный портрет в интерьере современного румынского общества, впервые вводит нас в круг жизни столичного истеблишмента. Который и сам представлен как одна большая семья, где все за одного. Полиция, судебная и законодательная власть, бизнес- и арт-элита — «братья и сестры». По счетам здесь принято платить конвертами с деньгами и встречными услугами. Отсутствие у upperclass социальной совести изначально беспроблемно решает проблему вины. Инфантильное, не успевшее повзрослеть после жесткого правления Чаушеску общество привычно подчиняется «сильной руке» коррумпированных избранных, истеблишмента, который заправляет в стране сегодня. И, как свидетельствуют новостные выпуски, которому позволено если не все, то многое (прямо скажем, этот «общественный сюжет» нам знаком не понаслышке).

Со сценой вечеринки монтируется третий ключевой эпизод: мастер-класс подруги Корнелии — известной оперной певицы (в Румынии, как и в Молдавии, всегда были отличные оперные голоса). Певица «водит» по импровизированной сцене дуэт молодых исполнителей. Она им подпевает, натурально держит в своих руках, подсказывая и показывая мимикой, жестом «правила игры», рисунок роли. Она самозабвенно играет за обоих: вместе с ними, вместо них. Среди зрителей Корнелия, которая дает подобный непрерывный мастер-класс в своей семье. Мама-кукловод навязчиво пытается «водить» сына и невестку Кармен, режиссировать домашнее маппет-шоу, менять направление следствия, подправлять экспертизу.

Материнская любовь, по Фромму, дарующая чувство безопасности, здесь выходит из берегов, превращается в опасную болезнь. Беззаветная родительская самоотверженность Корнелии, потакающей, спасающей, жертвующей собой ради сына («Я готова отдать за него не только руку, но жизнь»), разрушительна, похожа на любовь спрута, душащего дитя в объятиях. «Дай мне первому тебе позвонить хоть раз в жизни!» — бросает в лицо растерянной матери подавленный ее темпераментом, ее натиском, ее неуемной любовью «единственный ребенок». Корнелии не дано понять, за что же он ее ненавидит.

«Поза ребенка» снята по сценарию известного драматурга Развана Радулеску, который прославился в литературном мире как автор романа «Феодосий Малый». И хотя у сорокачетырехлетнего Радулеску обширная фильмография, на территории кино он прежде всего один из вдохновителей трагикомической одиссеи «Смерть господина Лазареску» с ее невыносимой повседневностью трагедии.

Во всех драматургических опусах сценариста экстремальная ситуация приоткрывает завесы характеров, сквозь которые и просвечивают некие закономерности нынешнего общества. Дабы сконцентрировать наше внимание на крупно взятых портретах, режиссер оставляет за кадром саму автокатастрофу с покореженным металлом и улетевшим за обочину детским телом (в какой-то момент камера лишь скользнет взглядом по крышке от маленького гроба, напомнив о непреднамеренном, но убийстве).

На экране останется лишь след, катастрофа рассеется в неуловимый капельный образ неотменимой беды, искалеченных отношений, которые не подвержены реставрации.

Как часто бывает в румынских картинах, действие происходит в Бухаресте, концентрируясь на коротком промежутке двух дней («Смерть господина Лазареску» длилась с вечера до глубокой ночи, в фильме «4 месяца, 3 недели и 2 дня» события развивались с утра до позднего вечера). Драматургия чертит на этом малом меловом круге прихотливые зигзаги репликами, микропоступками, неочевидными душевными маневрами. Каждый из героев выпутывается из плена собственных страхов, психологических травм и их последствий, пытаясь самоидентифицироваться в реальности и в собственном внутреннем мире. Но система зеркальных отражений друг в друге не позволяет выбраться из «отражательного» пространства тесных душных отношений.

Здесь главная планета — безусловно, эгоцентричная (даже в своей беспамятной и бесконтрольной материнской любви) Корнелия. Вокруг нее, жирно выписанной, вертятся малые спутники: сын, муж, сестра, невестка, друзья, нужные люди. Она архитектор взаимоотношений в семье. Властная и настырная Васса, впадающая в ступор замешательства, когда ее монументальная помощь, все мыслимые сооружения, продуманная архитектоника спасения оказываются совершенно не нужны депрессивному потомству. Но, кажется, ее финальные растерянность и замешательство — лишь затишье перед очередным приступом деятельной вибрации и экспансии. Авторы не дают авансов своим героям, не обнаруживают перспектив блаженства примирения.

Впрочем, Корнелия вовсе не одинока. Она лишь член высшего анклава «допущенных», внутри которого своя коллективистская «семейная» солидарность. Свои рычаги воздействия, свои тарифы на взаимопомощь. Все это показано режиссером спокойно, безоценочно, без деклараций, сдержанно. В сгущенных эмоциональных красках подан лишь главный персонаж. Нервная камера неотступно следует за Корнелией: из полиции, где она меняет в протоколе скорость «с превышенной 160 км» на «разрешенную 110 км», в лабораторию, в дом к сыну, на встречу со свидетелем. Она на грани нервного срыва, но держит себя в руках. Как настоящий военком, составляет план действий, штурмует полицейский участок, где в глаза называет полицейских гиенами. И тут же с ними договаривается о встречном одолжении — подписи на архитектурном проекте для одного из местных начальников. Корнелия интригует и дома, ревнует сына к невестке Кармен, которую недолюбливает. Выведывает подноготную их отношений. И на время битвы за спасение сына заключает с Кармен «пакт о ненападении». Тут Нетзер использует краски сарказма. «Можешь на меня положиться», — задушевно говорит Корнелия и так проникновенно смотрит на невестку, что понимаешь наверняка: нет... нельзя с ней откровенничать. Когда же она перевозит шкафообразного сына вместе с вещами к себе в дом — это в какой-то мере ее реванш, маленькая победа.

При этом одна из лучших румынских актрис Луминица Георгиу (она снималась у Ханеке, Порумбою и чуть ли не во всех фильмах Пую) не превращает роль в карикатуру, не пережимает. В крупной бенефисной работе она оправдывает воинственность и предприимчивость своей героини ее безмерной, все объясняющей любовью.

В фильме точечный кастинг. В роли сына не менее известный в Румынии актер Богдан Думитраке. Он играет затравленного авторитарной мамашей, подавленного недавней катастрофой, сложными отношениями в семье инфантильного ипохондрика (в его спальне в маминой квартире до сих хранятся мягкие игрушки: мамы не всегда смиряются с тем, что их дети выросли). Авторы оставляют в этом характере белые пятна, которые зритель сам может заштриховать (а может, это и драматургическая небрежность). Понятно лишь, что Барбу — душевно недоразвитый (он даже не вышел после катастрофы из машины). Словно все еще пытается распрямиться из эмбриональной позы ребенка. И по-своему, по-детски старается выбраться из длительного шока, на

четвертом десятке доказывая свою самостоятельность, взрослость не дающей дышать матери. Поэтому из-за совершенного пустяка — «неправильных» капель в нос — и срывается вдруг на истерику.

Нетзер растворяет экзистенциальную семейную драму в социальных реалиях, не жалея черных и саркастических красок. Работа по режиссуре, безусловно, качественная, запоминающаяся цепкими деталями, но не прорывная. В фильме нет неожиданностей, он сделан ровно, профессионально, без полета. По-настоящему сильный эпизод — встреча двух матерей, «потерявших» своих детей. И плачущих вместе об этой невосполнимой утрате.

Безусловно, не скажешь, что «Поза ребенка» выдвинулась в авангард пресловутого «румынского киночуда». Фильм скорее сноровистый, чем выдающийся. Тем не менее эта вполне мейнстримовская картина свидетельствует о том, что «новая румынская волна» — не вспышка моды, не кратковременное прозрение отдельных гениев. Каким-то непостижимым образом в бедной Румынии возникли условия не только для рождения, но и для становления разностилевого, многожанрового актуального кинематографа, который представляет интерес для зрителя. А не только для фестивалей класса «А».

АНТОН ДОЛИН

День открытых дверей

Я остаюсь один.
Вы не познаете то чувство, что зовется моей болью!
По крайней мере это принадлежит мне.
Поль Клодель, «Полуденный раздел»

Когда в 1889 году Камилла Клодель показала друзьям-критикам первую версию своего шедевра — скульптурной группы «Вальс», те настоятельно посоветовали ей задрапировать две обнаженные фигуры. Именно в таком виде скульптуру увидели, такой она и сохранилась. Сама Камилла сохранилась для истории искусств как любовница и соавтор Родена (один зал в его музее полностью посвящен ей), как героиня посредственного фильма с Изабель Аджани и нескольких балетов. Муза великого скульптора, эмансипированная и взбалмошная, — легенда красива. Зачем заглядывать в ее последние страницы? Семья, заключившая

«Камилла Клодель, 1915»
Camille Claudel 1915
Автор сценария, режиссер **Брюно Дюмон**
Оператор **Гийом Деффонтен**
Художник **Ритон Дюпир-Клеман**
В ролях: **Жюльет Бинош, Жан-Люк Венсан и другие**
3B Productions
Франция
2012

свою нерадивую родственницу — та голодала, почти не мылась, редко выходила из ателье: боялась, что ее работы и идеи украдут, — в психушку на тридцать лет, думала точно так же. Младший брат, драматург и дипломат Поль Клодель, навестил ее за это время всего несколько раз. Мать и сестра, которым Камилла продолжала писать отчаянные письма, — ни разу. Об этой части ее жизни мало что известно: обрывки переписки, диагнозы врачей. Она умерла в 1943-м. Ей было семьдесят восемь лет.

Фильм Брюно Дюмона, год действия которого заботливо уточнен в заголовке, посвящен как раз этому, самому малоизвестному, периоду биографии Камиллы. Ей уже около пятидесяти (исполнительница ее роли Жюльет Бинош моложе всего на год). Середина сознательной жизни, переломный миг судьбы. Три дня, в течение которых не происходит ничего, в приюте для душевнобольных в Монверге, что на юге Франции, под Авиньоном. Вдали от полей сражений, на которых ровно в эти дни идет первая мировая война.

В Монверге все мирно; правда, холодный мистраль. Те конфликты, которыми продувает все фильмы Дюмона, не разрешаются в процессе смертоубийства или политических переговоров — они перманентно трагичны и нескончаемы. Так и здесь. Сестра взаперти, она безумна и несчастна; брат на свободе, он преисполнен христианской благости. Пациенты кричат и смеются, они выпали из времени и пространства; врачи и медперсонал отмеряют часы и дни своих дежурств, терпеливо дожидаясь сменщиков. Художник нищ, гол и все еще голоден (нет, кормят по военным временам неплохо, но Камилла боится, как бы Роден не подослал к ней отравителей) — мир безмятежен и самодостаточен.

Здесь конфликт — между предыдущими фильмами Дюмона и новым. Режиссер, снимавший в последние годы типичные «фильмы Брюно Дюмона», изменил самому себе на всех фронтах. Впервые взял на главную роль кинозвезду. Впервые снял историческое кино. Впервые написал сценарий по мотивам подлинных событий: большая часть диалогов и монологов — точные, слово в слово, цитаты из писем и дневников брата и сестры Клодель.

Они и говорят «не как люди», литературно — слышна та же причудливость устной речи, что бросается в глаза в прозе Пруста. Таких персонажей у Дюмона, известного как певца отчаявшихся люмпенов и провинциальных фриков, раньше не было. «Камилла Клодель, 1915» — его coming out, автопортрет в двух отражениях. Исповедь образованного, homme de lettres, на фоне тех, кого исследовательница режиссера Мерилин Алижье в книге «Животное и благодать» называет первобытными людьми, то есть героев почти всех его предыдущих фильмов. Среди них были скинхеды и полицейские, солдаты и монахини, бродяги и бесноватые. Невзирая на обманное название дебюта Дюмона — «Жизнь Иисуса», — столь желанная им всем христианская благодать редко снисходила на их дикий и суровый мир; в северном Эдеме французской Фландрии, как на пустынных автострадах Америки в «29 пальмах», эти адамы и евы совершали одно грехопадение за другим, неизменно низвергаясь в преисподнюю.

Место действия нового фильма, скорее, Лимб, но не потому, что психушка благоустроенней ада, а заботливые сестры не похожи на чертей. Просто Монверг — место бесконечного ожидания, уравнивающего всех. Счастливы те, кто потерял представление о времени. Проклята мадемуазель Клодель, считающая дни, часы и минуты до очередного визита брата. В этом, и только в этом, она пестует свою особость — отказывается мыться со всеми, сама себе готовит, гуляет в одиночку, упорно ходит на прием к главврачу, излагая ему одинаковые жалобы и получая в ответ невозмутимую стандартную реплику: «Увидимся через неделю». В остальном она не лучше остальных, «ужасных созданий» (цитата из письма), чьи крики «разрывают ей душу»: взяв машинально в руки комок глины, она разминает его рукой, а потом с отвращением отбрасывает в сторону. Она больше не скульптор, она такая, как все.

Дюмон, которого всегда считали больше пейзажистом и видным специалистом в области ар брют, здесь показывает себя тонким скульптором. Он вы-

лепляет новую Бинош. Как Камилла одевала гипсовые фигуры, танцующие вальс, так режиссер возвращает своей героине долг, разоблачая актрису догола в первых же кадрах, загоняя в ванну, и оставляет до конца фильма обнаженным ее лицо, не загримированное лицо пятидесятилетней женщины, а не знаменитой звезды. Когда Бинош приехала в больницу, она жила там до съемок несколько недель, читая и заучивая наизусть сохранившиеся письма Клодель, чтобы потом по требованию Дюмона написать новые, уже от своего лица; пациентки, которым предстояло сняться в фильме, не знали, что ее имя — Жюльет, они называли ее Камиллой. Итог двойствен, он сбивает с толку: героиня Бинош хранит полустертые черты иного бытия — и в то же время мало чем отличается от какой-нибудь Северин Канель, бельгийской чудачки без передних зубов, сыгравшей в дюмоновской «Человечности». Разница, вероятно, лишь в том, что Канель получила в Канне малую «Золотую пальму», потом написав об этом книгу мемуаров, а Бинош за эту — лучшую лет за двадцать — ее роль многоумное жюри Берлинале предпочло не дать ничего. Не получила картина и других призов.

Какой еще могла быть судьба фильма о гениальном скульпторе, которой не воздали по заслугам, на которой спекулировали задолго до того, как семья распорядилась отправить ее в лечебницу? Пуристы одевали ее скульптуры, Роден делал ее моделью, в том числе для обнаженного «Поцелуя», а потом сковывал ее, работа за работой, в камне, из которого торчала лишь голова. «Мысль», «Прощание», «Данаида»: эффектные, страшные вещи. Так ли уж была безумна Камилла, считавшая, что любовник хочет ее обобрать? В конце концов, когда она жила уже в Монверге на содержании у брата, Роден скупил все лучшие ее работы.

А сама она предчувствовала свою судьбу, торопясь работать впрок, — ведь за три десятилетия в больнице Клодель не сделала ни одной скульптуры. Зато уже после расставания с Роденом успела закончить «Сплетниц»: о чем-то своем шепчутся женские фигурки с искаженными лицами, собравшись в круг, и сама материя (оникс) указывает на инакость пространства и ситуации. Или «Волна»: под нависшей угрозой хокусаевского девятого вала три беспечные, будто безумные, нимфы пустились в пляс, не замечая опасности. Или фигуры жутких старух в «Зрелом возрасте» и «Клото», воплощения дряхлости и бессилия, вдруг ожившие в мужском обличье доброго морщинистого доктора (Робер Леруа) — вестника не надежды, но безнадежности в монотонном мире Камиллы.

Любопытно копаться в культурных референциях, еще раз убедившись в том, как мало случайного в любом фильме Дюмона. Еще интереснее понять, что все это знать необязательно. Нет больше мастерской — ни мрамора, ни бронзы, ни даже гипса или глины. Нет имени. Нет карьеры. Нет прессы. Нет выставок. Есть только мадемуазель Клодель. Ее обед — картофелина и яйцо. Ее комната — кровать да стол. На столе лист бумаги. На бумаге письмо, которое не будет отправлено. Когда, осознав это, Камилла согнется в судороге рыдания, в комнату зайдет ее соседка, и пока мадемуазель Клодель будет захлебываться слезами, та будет громко, в голос, смеяться, не замечая капающей изо рта слюны. Дверь всегда открыта, и безумие вошло в нее. Оно сидит неподалеку, ласково улыбается и хлопает по месту рядом с собой: не бойся, подходи поближе. Я тут, я никуда не уйду.

Бывший философ Дюмон уже полтора десятилетия работает как головаластик европейского кино, за что его любят и ненавидят. Он стирает «культурность», оставляя место чистым сущностям — небу да земле, мужчине да женщине, Богу да сатане. «Камилла Клодель, 1915» — фильм о дыре в бытии, которую протер этот назойливый ластик. Если стереть возможность творить, а художник останется, на что будет похож мир — не на дом ли сумасшедших? И что будет инструментом для того, у кого отняли инструменты? Не его ли взгляд, превращающий биографию в кинематографию, а фильм в череду взглядов Камиллы: в саду (на небо), в церкви (на распятие), в местном театре (на сцену, куда же еще), где умалишенные разыгрывают мольеровского «Дон Жуана».

Как было сказано, комедия. Он клянется ей в любви — и врет, она должна бы ломаться — и сразу соглашается. Обхохочешься. Но Камилла плачет.

Будь слишком близок к этому театру невоенных действий, стань (без)действующим лицом, и у тебя отнимут право смотреть со стороны. Теперь ты на сцене, путь за кулисы закрыт, да их и нет, кулис. Вокруг камни, но они никогда не станут скульптурами. Ты и сам камень, необработанный, лежачий. Такова судьба Камиллы. Расплата за понимание — боль. А существует ли другой путь? Разумеется. Познакомьтесь с Полем. Фильм перевалил за две трети, а Камилла все ждет брата-избавителя. Вот и он. Смеркается. Остановил машину на пустынной дороге, подошел к обочине, откуда видны шпили церкви ближайшей деревушки. Поль не торопится к сестре. Он стоит на коленях, сложив руки вместе. У него более интересный собеседник.

Чинно гуляя по окрестностям с настоятелем монастыря, упитанный мужчина с усиками и в костюме (Жан-Люк Венсан) картинно замирает перед благолепным романтическим пейзажем, спиной к камере: ни дать ни взять картина К.Д.Фридриха. Клодель делится с собеседником религиозным потрясением, перенесенным когда-то во время мессы в Нотр-Дам, а потом вспоминает об «Озарениях» и «Одном лете в аду» Рембо. Но он не желает быть проклятым поэтом. Ему ближе путь поэта благословенного. Озарения Полю нужны для того, чтобы остаться подальше от ада. Оставшись наедине с собой, он, беззащитный, полуголый, уязвимый, пишет в дневник о сокровенном — об аборте, сделанном сестрой от нечестивого любовника, о своих мыслях о природе творчества. Его хранит закрытая дверь, за которую не зайдет ни свой, ни чужой. Его грезы, фантомы и фобии отрезаны и заперты на замок. Всё под контролем.

Насколько фильм Дюмона близок скульптурам Камиллы, настолько далек от искусственных литературных витражей Поля — изысканных, манерных, исполненных ходульного трагизма. В них мужчина всегда страдалец, а женщина отдает себя в добровольную жертву; за этим процессом сверху присматривает строгий и невозмутимый Господь, чьи пути все неисповедимее от пьесы к пьесе. Недаром любимым драматургом Клоделя был Эсхил, которого он переводил. Однако в 1913 году (том самом, когда умер отец Поля и Камиллы и брат с согласия матери заключил сестру в больницу) Клодель неожиданно пишет комедию, едва ли не единственную за всю жизнь. Это фантазия на тему того безвозвратно утерянного фарса, которым Эсхил когда-то завершил свою «Орестею»; название тоже эсхиловское — «Протей».

В основе пьесы апокриф о Менелае, возвращавшемся из побежденной Трои в компании Елены и набредшем на остров, где таинственный Протей держал взаперти другую Елену, точный двойник красавицы, ставшей поводом для Троянской войны. Согласно версии Клоделя, другая Елена была мороком, фантомом и ее-то в результате одураченный Менелай и увез в Спарту, оставив хитроумному хозяину острова настоящую Елену Прекрасную. Такой же пленницей остается Камилла Клодель в царстве изменчивого Протея.

Кто же этот Протей? Неужто пожилой доктор, мирно гуляющий с Полем Клоделем по аллеям госпиталя? Но вот мы видим, как почтенный старец в недвусмысленных выражениях советует брату забрать сестру из больницы — она не представляет опасности и тут ей невыносимо. Не пришло ли время отправить Камиллу домой, к родным? Но Поль молчит. Он, только что обещавший позаботиться о сестре (еще бы — он молится о ней ежеутренне и ежевечерне!), и есть подлинный Протей. Порождающий призраков. Заключающий в плен. Все понимающий, все знающий. Лишенный жалости.

Последний диалог в фильме — разговор брата и сестры, не слышащих друг друга: здесь решение Дюмона использовать дневники и письма (то есть монологи) Поля и Камиллы оказывается идеальным. Вся встреча, к которой фильм вел как к кульминации, занимает десять бессодержательных минут. Это ложный ход, никак не нарушающий рутину бытия, не приближающий героев друг к другу ни на сантиметр. Камилла выдаст поток больного сознания — про отравителя Родена, про обиду на мать, про других злоумышленни-

ков, воображаемых или нет, между делом попросив о главном: увезти ее отсюда, позволить ей наконец-то закрыть за собой дверь. Поль, не глядя на сестру, сообщит ей, что все сущее есть метафора для Бога, надзирающего за происходящим. Потом, поцеловавшись на прощание, они расстанутся. Еще на несколько лет.

На одной из немногочисленных сохранившихся фотографий Камиллы (в самом деле просматривается отдаленное сходство с Бинош) ее губы чуть искривлены, будто через секунду она заплачет или засмеется. Пока Камилла — Жюльет наблюдает за миром, мы наблюдаем за ее лицом: иногда оно замирает в неподвижности, но, как правило, остается напряженным от усилия сдержать сильную эмоцию. Смех, перерастающий в экстатическое, совсем безумное «Аллилуйя!». Чаще — спазматическое рыдание. Самое трудное, самое редкое — улыбка. Когда Поль уезжает, Камилла выходит в сад, садится спиной к стене и смотрит перед собой (а камера — на нее, прямо в лицо). Наконец она улыбается. Улыбка держится до последнего затемнения. Сюжет фильма исчерпан, да и был ли он вовсе? Вероятно, нет. Было что-то другое. Ожидание. Надежда.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Проекция ада

Перед премьерой у фестивального дворца стояли пикеты в поддержку опального иранского режиссера. Приз за сценарий «Закрытому занавесу», похоже, был выдан коллективом жюри Берлинале от растерянности. Оставить Джафара Панахи ни с чем было никак невозможно, но сценарий — последнее, что привлекает взор в этой совершенно отдельной картине, полуимпровизации, полугаллюцинации, которую вообще правильнее было бы показать вне конкурса.

С другой стороны, у составителей программы были свои резоны. Сводя в конкурсе фильмы, с подробной дотошностью живописующие адские зоны несвободы, они настойчиво напоминали об истории вопроса: ад на земле придуман не сегодня, придуман с присущей им изобретательностью людьми, которые, естественно, хотели только хорошего. Два французских конкурсных фильма обнаруживают аналоги ада в конце

«Закрытый занавес»
Pardé (Closed Curtain)
Автор сценария **Джафар Панахи**
Режиссеры **Джафар Панахи, Камбозия Партови**
Оператор **Мохамад Реза Джаханпанах**
В ролях: **Камбозия Партови, Мариам Могхадам, Джафар Панахи, Хади Сээеди, Асадех Тораби и другие**
Jafar Panahi Film Production
Иран
2013

XVIII века и в начале XX. «Монахиня» Гийома Никлу — очередная киноверсия романа Дидро: адом для молодой героини становится монастырь, куда ее упекают и насильно держат. А Брюно Дюмон в фильме «Камилла Клодель, 1915» показывает страдания талантливой скульпторши в лечебнице для душевнобольных на юге Франции. На фоне невероятной красоты природы — убогий и страшный быт человеческого общежития. И контрастом к нему — сытый, плотский, пребывающий в согласии с жизнью Поль Клодель, знаменитый писатель и религиозный мыслитель. Это он ответствен за то, что его родная сестра вопреки рекомендациям врачей провела полжизни в психушке и, главное, была лишена возможности творить — в отличие от Винсента Ван Гога, которого лечили от безумия неподалеку, тоже в Провансе, но лечили как раз искусством. Таким образом, акцентируется одна из ключевых берлинских тем: внешние атрибуты религиозности не только не становятся гарантами человечности, но очень часто оборачиваются лицемерием и жестокостью.

«Закрытый занавес» образует кульминацию этого сюжета, проецируя его из истории культуры в сегодняшний день. Мотив преследования инакомыслящих в Иране известен: религиозный фундаментализм, некогда процветавший и в Европе. Кроме того, здесь стирается грань между фикцией (художественным вымыслом) и документом, точнее, они зеркально отражаются друг в друге. А именно эта зеркальность издавна является темой саморефлексии иранского кино, его главного режиссера Аббаса Киаростами и его ученика Джафара Панахи. В фильме Панахи «Зеркало» мы видим девочку, которая одна отправляется из школы домой, даже не зная, на каком автобусе и куда ей ехать. А в середине фильма выясняется, что девочка играет эту роль в кино и в один прекрасный день, не желая больше быть марионеткой в руках режиссера, сбегает со съемочной площадки.

Нечто подобное происходит в «Закрытом занавесе». Сюжет фильма — как и в предыдущей ленте Панахи, демонстративно названной «Это не фильм», — в невозможности снимать настоящее кино, в отлучении художника от его призвания. И все же — в этом диалектическое противоречие — кино снято, снято вопреки запрету на профессию, и вымышленный сюжет смешивается с реальным. На этот раз Джафару Панахи, лауреату всех главных фестивалей, включая Берлинский, помогал его коллега Камбозия Партови, ставший сорежиссером, и это каким-то казуистическим образом помогло обойти закон. Оба соавтора появляются на экране в образе пленников дома на севере Ирана, на побережье Каспийского моря. Этот дом, завешанный афишами фильмов Панахи («Круг» и «Зеркало»), — символическое последнее прибежище от ужаса жизни и отчаяния. Бежать некуда: за спиной тюрьма, впереди море, и не случайно герои в своих мечтах входят в морскую пучину в поисках избавления от гнета несвободы.

Сначала мы видим зарешеченное окно. Символический первый кадр: весь мир — тюрьма. Потом в доме (это просторная и даже со следами роскоши вилла) появляется писатель-сценарист (Камбозия Партови), который плотно задергивает черные занавески на окнах, чтобы снаружи не было видно света. Он укрывается здесь с очаровательным песиком по имени Бой — в то время как по ТВ показывают истребление «нечистых» собак в правоверном Иране. Это одна из самых сильных сцен фильма. В свое время я переводил для «Искусства кино» диалог Мохсена Махмальбафа с Вернером Херцогом. Бывший активист исламской революции, Махмальбаф защищал многие ценности иранского общества, противопоставляя их европейскому декадансу. Но при этом он настаивал на том, что и в исламском, и в христианском мире экспансия человекоистребления начиналась с насилия над животными, обоснованного якобы требованиями общественной гигиены. Это происходило в Турции в начале XX века (в канун геноцида армян) и в Германии 1930-х. Именно эти параллели следует иметь в виду, чтобы понять истинный смысл того, что говорит Панахи о сегодняшнем Иране.

Во время бури начинается хаос, и в дом проникает молодая женщина с образцовым мейкапом, тоже вроде бы спасающаяся от преследования за участие

в нелегальной вечеринке. С ней появляется спутник, кажется, брат, а вслед за ними и другие персонажи: роль некоторых так и остается не вполне раскрытой. В конце концов герой-беглец превращается в самого Джафара Панахи, который чувствует себя пленником собственного дома. Остальные могут быть интерпретированы в духе Пиранделло: «Шесть персонажей в поисках автора». Клаустрофобия и паранойя человека, замкнутого в одном интерьере, который начинает жить своей жизнью и поглощает героя, позволяют сопоставить картину Панахи с «Жильцом» и другими фильмами Романа Поланского, хотя, разумеется, все культурно далекие параллели такого рода несколько хромают.

Некоторые переводят на русский название фильма как «Задернутая занавеска»: это обытовленный перевод, игнорирующий символический пласт картины, и потому «Закрытый занавес» или даже «Железный занавес» здесь более уместны. Снятая вопреки запретам, эта лента свидетельствует о том, что Панахи все же имеет возможность передвигаться по стране, но по-прежнему лишен права на выезд. Те обстоятельства, в которых он пытается нарушить запрет на профессиональную деятельность, позволяют ему снимать постмодернистские кинодокументы, своего рода стенограммы террора, и вряд ли можно представить себе более минималистское и более аутентичное, но и более безысходное творчество.

ЖАННА ВАСИЛЬЕВА

Не о любви

Чилийский фильм «Глория» стал одним из фаворитов Берлинале-2013.

Актрису Паулину Гарсию, уехавшую из Берлина с «Серебряным медведем» за лучшую женскую роль, журналисты успели окрестить Мерил Стрип Латинской Америки и самым большим открытием Берлинского фестиваля. Меж тем в Чили пятидесятидвухлетняя Гарсия очень известна, причем не только как актриса (в том числе снимающаяся в сериалах), но и как режиссер и сценарист. И именно на нее сразу рассчитывал Себастьян Лелио, задумывая свой четвертый фильм «Глория». Лелио тоже не назовешь темной лошадкой на фестивальной сцене: его предыдущие фильмы участвовали в конкурсе Сан-Себастьяна и Локарно, хотя призов не сыскали. «Глория» же оправдала надежды, пожалуй, прежде всего тем, что смогла избежать крайностей, элегантно

«Глория»
Gloria
Авторы сценария **Себастьян Лелио, Гонсало Маса**
Режиссер **Себастьян Лелио**
Оператор **Бенхамин Эчасаррета**
Художник **Марсела Уриби**
В ролях: **Паулина Гарсия, Серхио Эрнандес, Диего Фонтесилья, Фабиола Самора и другие**
Fabula/Nephilia Producciones
Чили
2012

пройдя между Сциллой жесткого артхаусного кино и Харибдой традиционной любовной мелодрамы с хэппи эндом.

Фестивальное кино склонно рассматривать любовь немолодых людей как вариант экстрима. Это либо подчеркнуто неромантизированный секс практически ничего не знающих друг о друге персонажей, избывающих свое одиночество в почти случайных страстных объятиях, либо любовь на границе между жизнью и смертью. Страсти любви преклонного возраста в фестивальном кино рифмуются с муками одиночества, со страданиями смертного пути или же представляют собой гротескный орнамент современных «африканских страстей».

На другом полюсе — жанр мелодрамы для тех, кому за шестьдесят, выполняющей почти психотерапевтическую функцию и обещающую им, что «все будет хорошо». Качественным примером такого жанрового зрительского кино может послужить показанный в конкурсе нынешнего Берлинале французский фильм «На моем пути» Эмманюэль Берко, главную героиню которого сыграла Катрин Денёв. Жанр роуд-муви тут — изящная упаковка для лав-стори, итогом которой станет воссоединение семейства: бабушки с дедушкой, дочки и мамы, внука — со всеми. Дело даже не в счастливом конце, а в том, что в течение всего фильма камера сохраняет почтительно обожающий взгляд на главную героиню. Не важно, идет ли речь о взгляде случайного любовника, оптике телекамер, снимающих встречу бывших победительниц конкурса красоты, или отношении непослушного внука к любимой бабушке...

На этом фоне фильм «Глория» Себастьяна Лелио впечатляет чувством меры и точно расставленными акцентами. Скромное открытие, что не только подростки и студенты любить умеют и что потребность любви свойственна не одним лишь отчаянным домохозяйкам из сериалов широкого назначения, вроде бы не способно перевернуть мир. Но способно создать основу для тонкой психологической драмы. И Паулина Гарсия эту возможность использовала на все сто процентов. История любви, которую переживает ее героиня, пятидесятивосьмилетняя Глория из Сантъяго, скромная служащая, разведенная мама двух взрослых детей, посещающая танцевальные вечера для своих ровесников, могла бы приключиться и с дамой много моложе.

Как ни странно, именно в этом одна из основных «фишек» фильма. Режиссера интересуют не отличия романа пожилых людей от юных двадцатилетних, а напротив — общность. Причем даже не страстей, а паттернов поведения. Взрослые люди, вроде бы умудренные опытом прожитой жизни, сохраняют не только юношеские надежды на счастье «там, там, за поворотом», но и незрелость чувств, неумение справиться со своими опасениями или обидчивостью, да и просто обыкновенное нежелание менять образ жизни и привычки: люди в старости ведут себя так, как они привыкли вести себя раньше.

Для фильма это становится источником тонко прописанных трагикомических эффектов. Обаятельный шестидесятипятилетний Родольфо, бывший моряк, которого Глория встречает на одном из танцевальных вечеров и с которым у нее стремительно развивается роман, при всей мягкости, нежной влюбленности и вроде бы готовности начать новую жизнь, вовсе не торопится представлять возлюбленную двум своим великовозрастным дочкам. Более того, он покидает Глорию и безропотно спешит на помощь семье по первому звонку. Его слабость вначале кажется странностью. «Ты, правда, разведен?» — в какой-то момент спрашивает его Глория. Он отвечает утвердительно. Но в конце фильма, когда мы видим маленького старого человека, с двумя пакетами продуктов подходящего к своему дому, словно груженый ослик, вдруг становится очевидно, что никакого развода нет. И что, верно, списанный на берег моряк решил тряхнуть стариной и сделать последний выход в открытое море адюльтера. Герой-любовник, по виду — печальный Пьеро, оказывается шкодливым котом Базилио и получает свою месть — в духе комедии дель арте. Глория расстреливает его шариками с краской для пейнт-

бола из громоздкого автомата, оставленного им же в багажнике ее машины. Выбегающие из дома дочки с дежурными воплями «шлюха!» напоминают парное выступление в духе лисы Алисы и окончательно превращают развязку любовной драмы в комедийное уличное представление.

Можно добавить, что Себастьян Лелио, как и его соавтор, сценарист Гонсало Маса, не отказывает себе в удовольствии использовать гэги, многие из которых заставляют вспомнить славную эпоху Жоржа Мельеса. Чего стоит эпизод, когда героиня, которую достали звонки любовнику — от его семейства, — легким движением руки опускает это надоевшее чудо коммуникации в суп. В тарелку, стоящую перед ее кавалером в дорогом ресторане. А тому, как человеку рачительному, не остается ничего иного, как на глазах изумленной публики извлекать оттуда дивайс с видом невозмутимой сдержанности, словно нет ничего естественнее поиска мобильника в рассольнике.

Есть и более экзотические отсылки. Например, к колоритным народным представлениям о событиях библейской истории, причудливо увязанным, похоже, с индейской версией о происхождении видов на земле. Я имею в виду чудесный апокриф о появлении кошки из ноздрей льва в Ноевом ковчеге. Кошка понадобилась, чтобы мыши в ковчеге не слопали все запасы продовольствия. Эту историю рассказывает богобоязненная пожилая тетенька, приходящая убираться в квартиру, где живет героиня.

Наконец, лысая соседская кошка, гуляющая сама по себе, причем преимущественно по квартире Глории, как и буян-сосед с верхнего этажа, в минуту ясности наведывающийся к Глории узнать, не под ее ли дверью он прошлой ночью случайно выронил пакетик с «травкой», намечают еще одну ненавязчивую оркестровку любовной мелодии — мотивами сюрреалистов и вольными песнями «революции цветов» 1960-х.

Таким образом, скромная мелодрама оказывается изящно аранжирована мотивами из истории кино, народной латиноамериканской культуры, площадной комедии и нонконформистской европейской культуры. Все это создает необычное сюжетное плетение в рамках вроде бы привычного жанра.

Нельзя не сказать еще об одной основе фильма — трагической. При всех щедрых комедийных вкраплениях, которыми так богат фильм, главная его рифма отнюдь не поверхностно легка. Танцы героини, с которых начинается фильм и которыми он заканчивается, совершенно очевидно перекликаются со сценой пляски куклы-скелета, которую она случайно видит на улице. Завороженная Глория смотрит на нее, потом осторожно нагибается и подает монетку. Мотив пляски смерти, традиционный для средневековой религиозной культуры, сохраняется в уличном простонародном представлении. Это недвусмысленное memento mori оказывается в центре композиции фильма. Именно после этой сцены Глория делает еще одну попытку помириться со своим незадачливым бойфрендом. В ней же, как в фокусе, сходятся другие линии если не сюжета, то жизни Глории. Эти линии вроде бы обыкновенны, никак не фатальны. Выросли дети. И дочь, улетая к приятелю-шведу, вовсе не жаждет сентиментального прощания с мамой. Глория в аэропорте тайком смотрит, как ее большой ребенок улетает в новую взрослую жизнь в далекой Европе. Сын, от которого ушла жена, нянчится один с малышом. Да и у самой Глории проблемы. Ухудшается здоровье, и признак слепоты начинает маячить на горизонте. А тут еще сосед, штурмующий по ошибке ее дверь ночью... Мелочи жизни свиваются в плотный удушающий жгут, и образ пляшущего скелетика на улице предложит род прозрения, ясность ви́дения ситуации «вечера жизни».

Пожалуй, эта встреча Глории со смертью на улице, еще не страшной, шутовски кривляющейся, игрушечной, и обнаруживает главный сюжет фильма. Он упрятан в комедийные гэги, в мелочи повседневной суеты, в свидания и прощания с Родольфо. Но чем дальше, тем отчетливее костяк этого сюжета выпирает из мелодрамы и комедии. Тем поразительнее, какой финальный ответ на этот вызов «костлявой» предлагает режиссер. Я имею в виду

неожиданное появление в финале павлина, который с гордой доверчивостью распускает перед героиней хвост. Она ошеломленно смотрит на эту райскую птицу. И — отправляется танцевать.

Смешно, конечно, но, похоже, в этом фильме есть еще один таинственный пласт символов, который создают... животные. Эти символы туманны, неочевидны. Они отсылают к восхитительному богатству жизни, ее неисчерпаемости и невыразимости словами. Нет, конечно, можно сказать, что павлин напоминает о садах райского блаженства, но это будет слишком прямолинейно. Чего-чего, а прямолинейности авторы «Глории» явно хотели избежать. Другое дело — напоминание о полукомической, полутрогательной, необъяснимой связи животных и человека, которые сопровождают его в Ноевом ковчеге, в спальне и садах блаженства. Напоминание о теплоте и мощи жизни.

Сценаристы Себастьян Лелио и Гонсало Маса не получили призов, но без изящества сюжета, гротескных или печальных деталей и тщательно продуманных гэгов не было бы и триумфа Паулины Гарсии. Даже с ее обаянием, грацией, способностью демонстрировать широкий диапазон игры.

МАРИНА ДРОЗДОВА

Путешествие теней по дороге с новой разметкой

«Повелитель лавин»
Prince Avalanche
Автор сценария, режиссер **Дэвид Гордон Грин**
Оператор **Тим Орр**
Художник **Ричард А. Райт**
В ролях: **Пол Рудд, Эмиль Хирш, Ланс Лего, Джойс Пейн, Джина Гранд**
To Get To The Other Side
США
2013

Что такое тень? Тень — пространственное оптическое явление, выражающееся в зрительно уловимом силуэте. Так задумчиво и, кажется, не совсем точно формулирует Википедия ответ на наш вопрос. Но даже уж и от этого ряда слов веет легкой меланхолией, что понятие это — «тень» — сопровождает. «Повелитель лавин» — средоточие той самой меланхолии и ведь сам целиком — как фильм — является тенью. Призрачной почти копией исландской картины «Другой путь», которая всего год назад бродила по фестивальным орбитам. И неведомый нам Хафстейнн Гуннар Сигурдссон продал свой дебют на римейк парню из Техаса Дэвиду Гордону Грину. Тот облачил невинное северное дитя в заокеанские одежки. Есть ли в этом поступке Гуннара Сигурдссона нечто андерсеновское, сентиментально-злая жертвенность? Нет ли?..

Природе неизвестно: Гуннар Сигурдссон пока не комментирует произошедшее.

Итак, сумрачные исландские дорожные рабочие, которые выясняли отношения друг с другом и с миром на фоне холодных пейзажей северной к тому же Исландии, перебрались в леса Техаса.

Отечественным зрителям фильм напомнил бы о стародавних грузинских короткометражках про дорожных рабочих. Теперь мы видим их — или их тени? В этом фильме много теней, и наученный взгляд различит призрачную толпу... — так сказать, похудевшими, помолодевшими, в обличье американских актеров (Пол Рудд и Эмиль Хирш). Но вторник от пятницы и эти очаровательные рисовальщики дорожной разметки также отличают с трудом («Пари» Габриадзе, как мы помним, начинался с дискуссии про день недели).

Цель осталась прежней: нарисовать желтой краской разделительную полосу на дорожном асфальте. Для реализации этой цели есть у наших гномов грузовичок со специальным оборудованием и бивуачное снаряжение, которое они возят с собой от стоянки к стоянке: палатка, плитка, кухонная утварь. Алвин (Пол Рудд) хотел бы наслаждаться уединением и тишиной. Ланс (Эмиль Хирш) грезит о блондинках, которые скоро соберутся неподалеку на местный конкурс красоты. Их первый (после начальных титров) диспут — о музыкальном сопровождении рабочих будней; присутствует кассетный магнитофон. Поскольку Алвин — главный подрядчик и старший, он и устанавливает правило: «Будем слушать тишину». Алвин влюблен в сестру Ланса и пишет ей романтические письма. И получит от ворот поворот, и будет драка между несостоявшимися родственниками, и всепобеждающая попойка. Лес и пепелища домов (тут несколько лет назад были пожары) населены тенями, которые являются героям в обычном человеческом облике стариков: то водитель грузовика пива с водкой подвезет для просветления души, то немолодая дама расскажет о потерянном семейном уюте.

Жанр происходящего можно обозначить как психологическую клоунаду, но трюки полностью растворены в бытовых действиях. С неким переверты-шем из «Моего дяди» Жака Тати (имеем в виду, что это смелый ассоциативный отсыл); предметы — колышки для натяжения палатки, кружки, сковородки, тюфяки, бочонки с краской, рыболовецкие снасти, сапоги, майки, линованная бумага — будто едва заметно подхихикивают над происходящим на экране. Как своего рода эльфы (скажем, из «Хранителя снов»), ловко спрятавшиеся в содержимое рюкзаков. Этот давнишний клоунский трюк — называется «скандал с пирожком» — был описан в каких-то старинных американских мемуарах; смысл трюка в том, чтобы не обращать на пирожок внимания, и тогда «лучше всего обманывает ложь, которую вы сами себе внушили» (сказал маг и волшебник Реймонд Теллер).

По принципу цепляющихся один за другой текстовых гэгов построены и диалоги. У Алвина реплики флегматичные и высокопарные, работающие на кокетливое «снижение смысла»; у Ланса — приземленные и нарративные.

Режиссер Дэвид Гордон Грин так описывает истоки замысла: «Я делал рекламу «Крайслера» с Клинтом Иствудом; формат съемок был минималистский, совершенно частная история с крохотной съемочной группой. И я задумался: сделать бы в такой обстановке следующий фильм — захватить небольшую компашку и хоп — вы уже в минивэне на съемках. Разоткровенничался с приятелем в Нью-Йорке об этом, а он и говорит: мой знакомый, исландец, только что закончил фильм — сделай быстренько римейк...»

Премьера состоялась на фестивале «Санденс» — в королевстве американских киноиндепендентов. Фильм делался в секрете и возник как чертик из табакерки. Дэвид Гордон Грин готовил сюрприз, дабы произвести впечатление на тех, кто не без снобизма журит его за то, что из «поэтов Юга а-ля Терренс Малик» (каковым званием его наградили после дебюта) он перебрал-

ся в телевизионные ситкомы, которые его былые поклонники находят вульгарными. Фокус с «Повелителем лавин» у режиссера, в сущности, удался. Заметим, санденсовский критик предсказывал (всюду магия...) — цитирую дословно: «...Поедет в Берлин, где аудитория, вероятно, лучше оценит загадочную чувствительность фильма, чем американская толпа...» Так и случилось.

Таким образом, опыт ситкомовской клоунады автор перенес из чистеньких студийных декораций в лес округа Бастроп, штат Техас, который был эпицентром природных пожаров в 1988 году и совсем недавно — в 2011-м. Возгорание было внезапным, неостановимо выгорали целые дома и хозяйства — несколько тысяч; людей эвакуировали; были жертвы. В лесу остались пепелища с расчерченной планировкой пропавшей жизни. На одном из таких пепелищ Ланс устраивает пантомиму в честь своей воображаемой семейной жизни — кстати, тут привет тени из классического вестерна, где персонаж проделывает то же самое.

В этом эпизоде чудесным образом как раз и проявляется тайная и подразумеваемая жизнь предметов и аксессуаров — теперь они наконец теряют свою пластмассовую, матерчатую и металлическую плоть и становятся на порядок активнее. Как все нормальные призраки.

Там же, на ступеньках несуществующего дома, Ланс встречает пожилую даму; она бродит по своей не существующей более гостиной, заходит в растаявшую в огне пожара кухню. Они беседуют о чем-то Нужном и Ненужном, и беккетовская нега тихим туманом плывет над оврагом. Ключевое слово тут «нега», поскольку все то, что в других абсурдистско-клоунских киноэкзистенциалках способно вызвать кое-какие драматические ощущения, здесь тропинкой ведет в звездопад, чтобы быть счастливыми, как песня.

Однако, к чести режиссера, вся эта наивная кутерьма сделана с удивительной постановочной аутентичностью, которая, собственно, и радует глаз и сердце. Особенно, полагаю, зрителям, глаз у которых наметан на тени.

Повторю: пожары в Бастропе случились в 2011-м — когда вышел на экраны исландский прототип «Повелителя лавин». И были из тех катастроф, которые моментально обретают некую экзистенциальную мифологию. Как проявление действий тайных сил. Которые, заметим, не без усилий кинематографа последних десятилетий обрели в массовом сознании свою космогоническую прописку. «В понедельник остатки тропического шторма Ли способствовали распространению в центральных районах Техаса пожаров, унесших жизни не менее двух человек...» — сообщало агентство Рейтер. И пока диктор взволнованно бубнил свое, стихия, наделенная именем собственным, проникала за рамки геодезической информации и обретала неприятную одушевленность. За пределы репризы, скетча, увеличенного до полнометражных размеров, фильм выводит именно наличие смутной любознательности, с которой режиссер относится к пространству своего повествования. Здесь трепещет тайна, стойкая левитация которой на экране уже стоит внимания профессиональных кинозрителей. Что есть тень и как удержать останки яви на месте опустошения, вызванного затеями космоса?..

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Феникс из пепла

История этого фильма начинается в прошлом веке, и она не менее насыщена драматическими событиями, чем сам фильм. Исполнитель главной роли — Ривер Феникс — умер двадцать лет назад, успев сыграть молодого Индиану Джонса и триумфально выступить в роли мальчика-проститутки, влюбленного в своего друга, в картине Гаса Ван Сента «Мой личный штат Айдахо». Ему не хватило одиннадцати дней, чтобы завершить съемки в «Темной крови». По свидетельствам очевидцев, хотя на этих съемках у него и случались недопонимания с актрисой Джуди Дэвис, в целом все шло нормально и ничто не предвещало трагедии.

Снимавшийся в картине Джонатан Прайс вспоминает, что много общался с Фениксом, тот производил впечатление весьма неглупого и амбициозного молодого человека, никто не подозревал, что у него могут быть проблемы с наркотиками. Трудные натурные съемки в пустыне штата Юта были закончены, предстояло доснять важные психологические сцены в студийном павильоне в Лос-Анджелесе, но 31 октября 1993 года Феникса нашли мертвым на улице у входа в клуб. Он умер от овердозы и стал культовым персонажем «поколения Х», легендой, сопоставимой с той, что породил в свое время Джеймс Дин. Еще один «бунтовщик без причины», еще один слабый и нежный, нервный и брутальный герой американского кино. Нынешняя слава Хоакина Феникса во многом взошла на дрожжах легенды его погибшего брата.

Проект «Темной крови» был остановлен, отснятый материал законсервирован и пролежал все эти годы в сейфе страховой компании, которая не так давно объявила, что намерена его уничтожить, чтобы не платить за

«Темная кровь»
Dark Blood
Автор сценария **Джим Бартон**
Режиссер **Джордж Слёйзер**
Оператор **Эд Лахман**
Художники **Джен Рулфс, Бен ван Ос**
Композиторы **Флоренсия ди Консилио, Джеймс Майкл Тейлор**
В ролях: **Ривер Феникс, Джонатан Прайс, Джуди Дэвис, Карен Блэк, Лорн Миллер и другие**
Sluizer Films
Нидерланды
2013

хранение. Режиссер картины Джордж Слёйзер узнал об этом за два дня до объявленной роковой даты. Он немедленно нанял взломщиков, глубокой ночью был вскрыт сейф, из него извлечено 700 килограммов пленки и вывезено в Голландию. С помощью голландской студии Eyeworks Слёйзер завершил картину, произведя монтаж и звукомонтаж, наложив музыку, заменив неснятые студийные эпизоды дикторским текстом и подложив под него фрагменты фотопроб.

Он спешил, поскольку врачи предрекали ему скорую кончину и было мало шансов, что он сумеет встретить 2013 год. Однако на сей раз ему сопутствовала удача. Осуществить свой план режиссеру не помешали ни восьмидесятилетний возраст, ни прогрессирующая болезнь (аневризма); впрочем, знающие Слёйзера говорят, что он большой мастер мистификаций и способен, когда на него не смотрят, вскочить из инвалидного кресла и пробежаться по-молодецки. Деньги на завершение фильма режиссер-авантюрист, голландец по национальности, родившийся в Париже и ставший человеком мира, собрал через Интернет — методом краудсорсинга. Семья Феникса не участвовала в этой акции, но его мать прислала ее инициаторам свое приветствие.

Премьера состоялась на Нидерландском кинофестивале в Утрехте, где Слёйзеру устроили стоячую овацию, и потом на Берлинале. В своем вступлении к фильму Слёйзер сравнил его со стулом на двух ножках; последние режиссерские усилия были направлены на то, чтобы добавить к нему третью; четвертой никогда не будет, но, по крайней мере, стул может теперь стоять, пускай даже пошатываясь. Похоже, что картину будут крутить только на фестивалях, а в коммерческий прокат так и не выпустят, поскольку с юридической точки зрения Слёйзер является не ее спасителем, а вором, незаконно завладевшим пленкой.

В центре «Темной крови» образ молодого вдовца по имени Бой (его и играет Феникс), который несет в жилах «темную» индейскую кровь, потерял жену, заболевшую после ядерных испытаний в пустыне Юты, и ждет там конца света. Он обитает в хибаре, практически без признаков цивилизации, изрядно одичал и общается главным образом со своим верным псом, со змеями и даже крысами, на которых охотится (и которых употребляет в пищу!), и с ритуальными индейскими куклами-качина.

А в это время по пустыне на своем винтажном «Бентли» мчится взбалмошная голливудская пара: актер Харри (Джонатан Прайс) и бывшая модель Баффи (Джуди Дэвис). Они давно женаты, пережили супружеский кризис и теперь решили, чтобы обострить ощущения, встретить «второй медовый месяц» вдали от шума городского. Можно не сомневаться, что романтический уик-энд удастся на славу, свою порцию экстрима и заряд адреналина они получат. Естественно, машина ломается inthemiddleofnowhere, и парочка оказывается отрезана от мира (напомним, дело происходит в эпоху до мобильных телефонов).

Сюжет, который разворачивается во второй половине фильма, равно годен для триллера, хоррора и лав-стори. Все три классических жанра подверглись деформации в 1970-е годы, подчинившись новому типу героя, который потерялся в экзистенциальной пустыне. С «Забриски-пойнт» Антониони и вплоть до «Париж, Техас» Вендерса пустыня становится излюбленной декорацией фильмов об Америке, снятых иностранцами, так что Слёйзер стоит в ряду многих предшественников. 1990-е годы были последними, когда студии давали возможность появляться таким типичным инди-фильмам, вскоре и последние коммерциализировались. В 2002-м коренной американец Гас Ван Сент должен был снимать картину «Джерри» о пожирающей человека пустыне (кстати, тоже частично в штате Юта) уже как стопроцентно независимый проект.

Ривер Феникс — один из последних «потерявшихся» героев американского кино, и «Темная кровь», будь она завершена вовремя, могла бы стать кульминацией его кинобиографии. Еще дед Боя, индеец из племени хопи, умер в психушке «от меланхолии» и передал внуку «депрессию» вместе с «темной кровью». Бой сначала спасает горе-путешественников, но, вместо того чтобы помочь им исправить машину и отпустить с миром, фактически берет их

в заложники. Держа в плену двух агентов Голливуда, Бой читает им лекции о том, как белые люди уничтожили природу и коренных американцев. Боя раздражает Харри — продукт отринутой им системы, и влечет Баффи, с которой, как выясняется, он мечтает встретить конец света в «мистической пещере» — специально оборудованном для этой цели убежище-храме в кратере, образовавшемся после ядерного взрыва.

Это, по сути, единственная сцена, снятая в декорации, но ее недостаточно, чтобы разработать линию отношений Боя с Баффи, которая, как стопроцентная самка, одновременно хочет и боится молодого дикаря. В фильме помимо откровенных сюжетных лакун есть и нестыковки на других уровнях: например, волосы Боя от сцены к сцене слегка меняют цвет. Тем не менее производственное качество киноматериала кажется удивительно высоким, учитывая, сколько лет он пролежал в сейфе. Оператор Эд Лахман, работавший с Тоддом Хейнсом, Софией Копполой и Лэрри Кларком, раскрылся как настоящий гипнотизер в этой своей работе. Тем более обидно, что, успев снять самые дорогие и сложные натурные сцены (экстремальные пейзажи, драки и автомобильные проезды), он был лишен возможности завершить свой труд несколькими интерьерными съемками. Тогда этот экстравагантный проект обрел бы завершенность и можно было бы с большим основанием судить о степени его художественной успешности.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Hello, Hélio!

Программа «Форум» в рамках Берлинале существует для того, чтобы открывать новые имена, новые территории, новые тенденции. Не случайно почти половина фильмов «Форума» — дебюты. Из семнадцати дебютов жюри Международной ассоциации критиков (ФИПРЕССИ) выбрало победителем фильм из Бразилии «Элиу Ойтисика» (Hélio Oiticica).

При обсуждении в первую очередь возник вопрос о критериях. По каким признакам мы сегодня можем определить лучший фильм из огромного массива мирового кино? Всегда есть опасность впасть во вкусовщину, не пойти дальше утверждения «нравится — не нравится». Возможно, хорошим выходом из положения является постановка вопроса, сформулированная еще когда-то Андре Базеном: «Что такое кино?» Если этот вопрос подкорректировать согласно

«Элиу Ойтисика»
Hélio Oiticica
Автор сценария, режиссер **Сесар Ойтисика Филью**
Оператор **Фелипе Райнхаймер**
Художник **Жулия Айриш**
Композиторы **Даниел Айриш, Бруно Буарке ди Гусман**
Guerrilha Filmes
Бразилия
2012

ситуации: «Что такое фестивальное кино?», то, кажется, система критериев будет более четкой. Эта коррекция напрашивается, ибо сегодня фестиваль — это альтернативная площадка проката, где свои ставки, свой зритель, своя пресса и свой бюджет. Большая часть фестивальной продукции (Берлинале не исключение) так и не вырывается за рамки фестивального проката, не попадает к массовому зрителю, остается в лучшем случае известной экспертам и специалистам. Тем ценнее любой приз, повышающий возможности выйти за рамки фестивального гетто, пробиться на телевидение и в кинотеатры, повысить рейтинг продаж на DVD. И вполне логично, когда жюри кинокритиков отдает должное усилиям режиссеров, которые хотят расширить границы кино, его влияния и воздействия, причем не только на стадии замысла, но и на стадии дальнейшего проката фильма. Этому критерию наш победитель соответствовал идеально. Документальный фильм «Элиу Ойтисика» создан в технике found-footage и посвящен легендарному бразильскому авангардисту 1960—1970-х годов. Работы этого художника были представлены на специальной выставке в рамках программы Forum Expanded. Таким образом, фильм оказывался частью мегапроекта.

Режиссер картины Сесар Ойтисика Филью имеет к знаменитому художнику прямое отношение: он его племянник. Над своей дебютной картиной он работал десять лет. Однако «Элиу Ойтисика» — это отнюдь не субъективный взгляд родственника, имеющего доступ к редким архивным материалам, а попытка мощнейшей интерпретации искусства и ви́дения художника — создание того, что можно назвать brainscape.

Как и искусство предшественника, порывающее с мимесисом и наследующее конструктивизму, супрематизму и неопластицизму, этот фильм также порывает с традиционным нарративным повествованием в духе «жизнь замечательных людей». Если в кино и можно найти аналогии этому фильму, то это наши киноколлажи Олега Ковалова — великолепное знание материала и законов монтажа, помноженное на желание свободно поразмышлять во времени и пространстве. Структура фильма держится на аудиозаписях рассказов Элиу Ойтисики о собственном творчестве — остроумных и точных, субъективных и обобщающих одновременно. Ойтисика Филью в экспериментальной манере рассказывает о созданном его дядей художественном направлении тропикалия, о связи танца самба с визуальным искусством, о соединении сложных языков перформанса, боди-арта, концептуального искусства, кино, хэппенинга. Тропикалия (или тропикализм) — бразильское художественное движение, зародившееся в конце 1960-х и представлявшее собой феноменальную комбинацию популярного искусства и авангарда. Сегодня это направление хорошо известно любителям бразильской музыки, особенно благодаря таким музыкантам, как Каэтану Велозу и Торквату Нету, чье творчество соединяло бразильские и африканские ритмы с ритмами рок-н-ролла. В 1960-е Ойтисика стоял у истоков тропикализма, отвечающего за бразильскую культурную идентичность во времена военного режима.

Ойтисика родился в Рио-де-Жанейро и принадлежал третьему поколению радикалов-интеллектуалов после отца — фотографа-энтомолога, и деда — анархиста-филолога. Благодаря отцу, получившему стипендию музея Гуггенхайма, Элиу Ойтисика рос в Нью-Йорке, где впитывал влияния западного искусства. В дальнейшем в его творчестве смешаются самые разные влияния: от азиатского и американского до французского ситуационизма и русского авангарда, что позволит создать поразительное для контркультуры 60-х сочетание, в котором, естественно, будут проглядывать и бразильские корни.

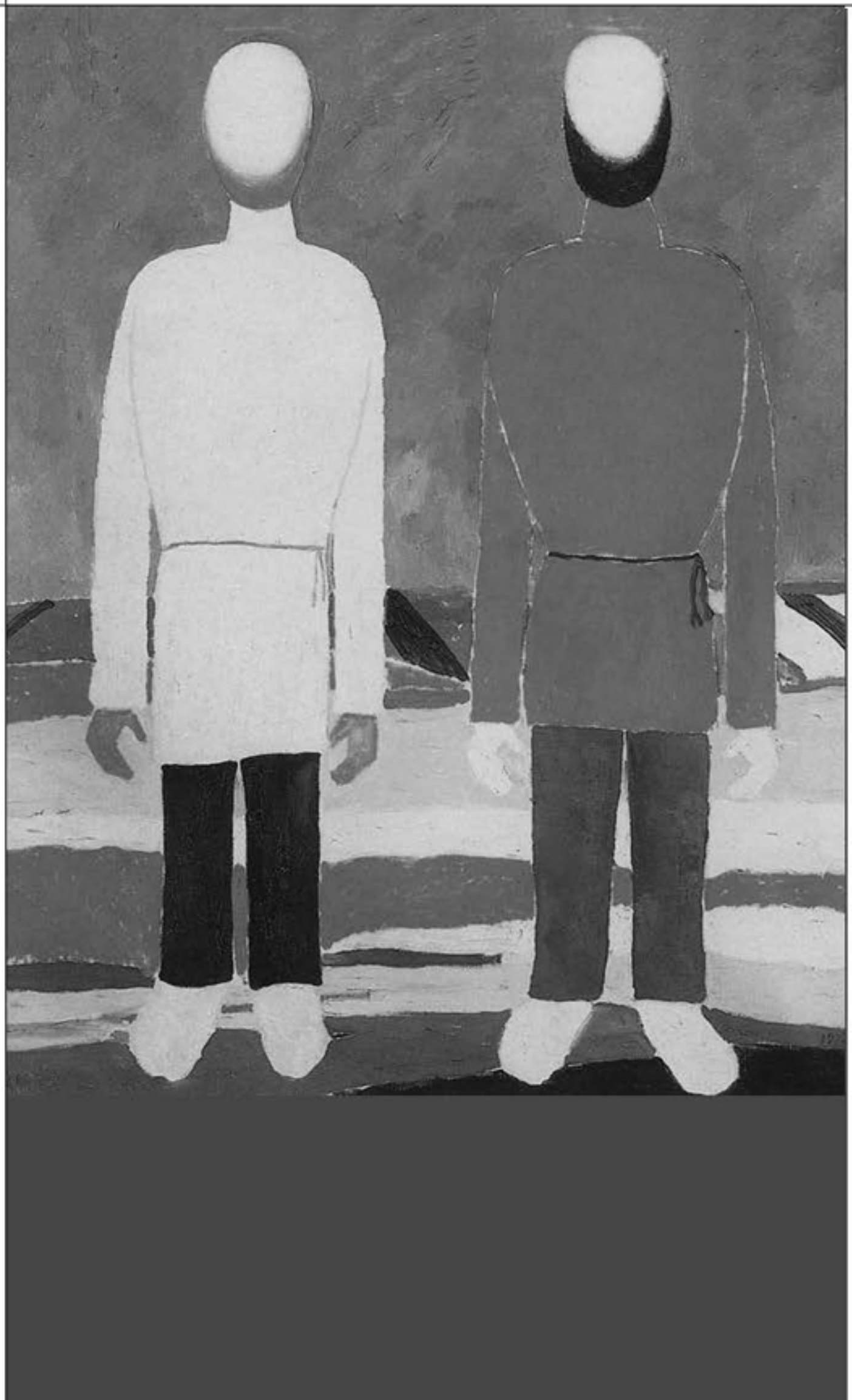
Как любой авангардист, Ойтисика делал ставку на изобретение новых форм искусства. Об этом он как раз и рассказывает в фильме — за кадром. Для него без изобретения нет искусства, он, как инженер, который создает новое уникальное мироздание. Однако в этом мироздании много чувственности, бразильской сексуальности, телесности. Не случайно смотрелось совершенно естественно, когда парочка молодых влюбленных забралась в его кубический объект, выставленный в галерее, чтобы заняться там сладострастным сек-

сом. Это случилось в Нью-Йорке, вызвав огромный скандал в прессе, но художнику шум только прибавил культовой славы. Кстати, подобный случай также являлся оборотной стороной стремления Ойтисики переосмыслить роль зрителя в процессе восприятия искусства. Зритель не должен быть пассивным наблюдателем, он работает своими действиями на валоризацию искусства. В свою очередь, искусство рассматривалось как интерактивная практика, которая могла привлекать к себе массового зрителя.

Телесность искусства Ойтисики создавалась в том числе за счет цвета. Ойтисика вообще был исследователем взаимоотношений между цветом, временем, структурой и пространством. По его мнению, цвет творит собственную структуру, задает своего рода кинетизм, так что можно говорить о «теле цвета». Подобное отношение к цвету во многом связано с традицией бразильского искусства карнавала, существующего на пересечении музыки, танца, театра и изобразительного искусства. Даже когда художник работал с цветными разрисованными конструкциями, их яркая цветовая гамма создавала пестрый кинетизм почти карнавальной природы. Однако одновременно это был и своего рода ответ цветовым поискам Кандинского, Малевича, Клее, Мондриана, еще одна модернистская утопическая мысль. Любовь Ойтисики к ритмам самбы (сам он был участником одной из самба-школ) также способствовала поиску кинетических форм репрезентации. О себе он говорил, что работает с «жизненной энергией». А работать с жизненной энергией — это очень по-бразильски.

В конце 1960-х Ойтисика органично перевел живопись в скульптурные живописные объекты — ярко раскрашенные коробки или бутылки, сохраняющие натуральные пигменты. Эти объекты он называл bolides, или «огненные шары». Это был поисковый шаг в направлении трехмерного искусства. Однако время интересовало художника не меньше, чем пространство и цвет. Тем логичнее было его включение в кинопоиски. Творческая практика Ойтисики напрямую связана с бразильским cinema novo (в 1972 году он даже сыграл одну из ролей в фильме классика бразильского кино Глаубера Роши «Рак»), а также с американским андерграундом, прежде всего с киноработами Энди Уорхола (с которым художник был очень дружен). Свои кинопоиски Ойтисика называл квазикино и осуществлял в основном в содружестве с бразильским режиссером-авангардистом Невиллом Д'Альмейдой. Квазикино, выходящее за рамки нарративных конвенциональных фильмов, как правило, приводило к созданию больших инсталляций с включением фрагментов или слайдов. Самой известной из таких инсталляций стала Block Experiments in Cosmococa (1973). Кинообразы порой подавались как большое слайд-шоу, внутри которого зрители могли занимать свои позиции, танцевать, лежать в гамаках, играть, дискутировать, то есть быть своего рода героями огромного инсталляционного сооружения. К этим слайдам еще могли добавляться слоганы вроде Homosexuality is beautiful или кинонарезка самого разного рода, например с кадрами из выступления Мика Джаггера или кадрами запечатленной статуи Свободы, Мирового торгового центра, Уолл-стрит и т.д., чтобы вместе создать синтез самых разных языков, своего рода визуальную утопию, в которой могло найтись место и самому художнику, обладавшему крайне киногеничной внешностью. Интернационально известной работой Ойтисики считается Penetrables — огромное кубическое сооружение, которое, по сути, являлось инсталляцией уже в те времена, когда сам термин еще не был придуман. Этой работе аплодировали не только в Рио, но и в Нью-Йорке, где Ойтисика был назван бразильским Энди Уорхолом.

Огромный плюс фильма «Элиу Ойтисика» в том, что он открывает окно не только в художественный мир крупнейшего художника XX века, но и в мир бразильской культуры в целом — гигантского художественного центра, виртуозно переплетающего карнавал с визуальным искусством, моду с сексуальностью. Мне кажется, что именно для таких фильмов и создавался в 1978 году берлинский «Форум», эта альтернативная площадка официальному Берлинале, призванная показать, что кино — радикальный жест жизнетворчества, движущий мировую художественную мысль.



Казимир Малевич
«Два крестьянина», 1928

Фото: consumer-club.kiev.ua

ОЛЬГА АНДРЕЕВА

Обиженные и виноватые

В книге Гюнтера Грасса «Луковица памяти» есть тяжелый эпизод, когда он, совсем молоденький солдатик немецкого рейха, заставший последние дни войны, оказался в американском лагере для военнопленных немцев. Никаких особенных ужасов, кроме весьма скромной кормежки, в лагере не было. Демократы американцы нашли для немцев другую меру пресечения: каждый день новую группу военнопленных вызывали в комендатуру и показывали фотографии концлагерей, трупов, газовых камер.

Тогда Грассу было лет восемнадцать. От великой войны на его долю досталась одна серьезная бомбардировка русских и легкое ранение. Ни в реальных военных действиях не участвовал, ни греха смертоубийства на себя не принял. В лагере содержалось несколько тысяч человек. Собственно заключением это даже не называлось. Не было ни судов, ни сроков наказания, ни какого бы то ни было разбора полетов — кто в чем конкретно виноват. Спустя несколько месяцев всех сидевших выпускали на свободу без всяких последствий и поражения в правах. Но фотографии показывали всем, кто в момент подписания мира носил военную форму. Зачем? Чтобы каждый немецкий солдат знал, что принадлежит к нации, на которой лежит вина за преступление.

Примерно то же самое происходило в германском гражданском обществе. Пока победители судили в Нюрнберге нацистских лидеров, отдававших приказы, гражданское общество Германии на местах разбиралось с теми, кто эти приказы исполнял. Спросили со всех. В статье писателя-диссидента Михаила Берга, написанной в уже далеком 1995 году, читаем: «...Каждый чиновник, каждый человек, занимавший при нацистах более или менее заметное положение, вынужден был отчитаться перед специальной комиссией за все им содеянное или несодеянное. [...] немцы с присущей им дотошностью и тщательностью (подкрепленной, конечно, сочувствием французских и американских оккупационных администраций) не пропустили никого, проведя через сито очищения и насильного покаяния всех, кто сделал карьеру с использованием джокера партийного билета или решая свои проблемы доносительством и предательством ближних. Каждый такой вполне

гражданский, а отнюдь не уголовный процесс оснащался огромным множеством свидетельских показаний, которые спешили дать бывшие друзья, сослуживцы или потерпевшие, все вплоть до писем, дневников, докладных записок и случайно рассказанного анекдота об этом еврейчике, помните, был у нас на кафедре, будет знать, как... — ну и т.д.».

Это чувство национальной вины, принятое Германией безропотно и молча, имело для населения последствия удивительные. Тот же Грасс рассказывает, как страстно танцевалось, работалось, думалось, жилось после лагеря. Вся страна буквально кинулась в работу, учебу и любую доступную созидательную деятельность. Раздавленная, поверженная и разоренная Германия пережила нечто вроде духовного ренессанса. Как будто ее падение позволило вырваться из плена бесконечных взаимных обвинений, обид и подсчета долгов, как будто военное безумие отпустило, закончившись нежданным очищением. Чувство вины вносило в происходящее качественно более высокое содержание, в контексте которого все обретало смысл. И поражение, и насильственное территориальное деление страны между победителями, и военные суды, и казни военных преступников. Германия приняла это молча и, пропустив через преображающие жернова чувства вины, смолола собственную трагедию в античный катарсис. Результат не замедлил сказаться: сейчас Германия — одна из самых благополучных стран Европы с высочайшим гуманистическим статусом, мощными социальными гарантиями. Ее экономика принадлежит к числу самых устойчивых и стабильно развивающихся экономик мира.

Примерно то же самое произошло и с другими европейскими державами, которых в той или иной степени коснулись проблемы фашизма и коллаборационизма. Франция, Испания, Италия — все чувствовали себя несколько виноватыми и по-разному с этим разбирались. Имя тихого негодяя соседа, выдавшего фашистам семью Анны Франк, до сих пор знает вся Голландия.

На этой мировой карте чувства вины Советский Союз оказался не у дел. Военные и послевоенные поколения советского народа были полностью освобождены от вины великой Победой. Факт наличия в советской истории Сталина тоже никого виноватым не сделал. Мы же ему сопротивлялись.

Да, потом была другая война, «холодная», и в ней-то как раз Советский Союз благополучно проиграл. Но и тут до чувства вины не дошло. Это же не мы организовывали плановую экономику, наращивали выпуск оружия, в конце концов подкосивший экономический баланс страны, не мы создавали и насаждали лживую коммунистическую идеологию. Не мы отвечали за посадки, допросы, преследования.

История не стоит на месте, и количество исторических провалов, в которых мы по-прежнему *не виноваты*, только множится. Перестройка, распад Союза, рыночная экономика, уход половины страны за черту бедности, криминализация элит — во всем этом мы не виноваты. Мы — это те, кто от всего этого страдал, а значит, наше гордое «мы» имеет право чувствовать себя только обиженным, но отнюдь не виноватым. Вина лежит на других, каких-то ужасных людях, которые портят нам, хорошим, жизнь и делают страшные вещи. Наше «мы» оказалось как-то сильно и очень устойчиво диверсифицированно. «Мы» — это белые и пушистые. Ни в чем не виноватые. «Мы» — это те, кого со страной связывают только обиды и длинный список претензий, — больше ничего.

Кстати, цитированная выше статья Берга называлась примечательно «Залог свободы» и посвящалась поиску ответа на вопрос, почему в том далеком 1995-м у нас в России «не получается нормально жить». «Богу Богово, а кесарю — кесарево, — пишет Михаил Берг. — Сейчас уже понятно, что у нас в России не получается именно жизнь, та самая простая, сложная, ужасная, прекрасная земная жизнь, названная в Евангелии кесаревой. И не получается потому, что грех лежит на каждой душе, грех трусости, соучас-

тия, конформизма, предательства хотя бы только самого себя. И с грузом этого греха нет дороги не только в рай (вполне определенный, совсем не метафизический, а социальный), но и просто в обыкновенную гражданскую, частную жизнь, которая одновременно принадлежит всем и каждому в отдельности».

Вина, которую предлагает пережить Берг, относится к советским временам охоты на ведьм. Но тема вины в России, на мой взгляд, традиционно шире. Полторы сотни лет назад в России впервые прозвучал классический вопрос русской интеллигенции «кто виноват?». С тех пор мы выработали сотни способов отвечать на него одно и то же — «это не мы». А кто же? Вариантов множество — власть, плебс, коммунисты, кагэбэшники. Да и какая разница кто. Не мы!

Гражданское движение, охватившее страну в последний год, нисколько не изменило установившейся традиции. Бодрые девушки с белыми ленточками на высокой груди в течение бурных революционных месяцев бодро говорили в микрофоны услужливых журналистов, что им нет дела до провинциальных учительниц русского языка, получающих нищенские зарплаты и находящихся в самом низу пирамиды Маслоу. Новые революции в России, кажется, готовы совершать только те, кто находится на самой вершине пресловутой пирамиды, и вовсе не в интересах пирамидального низа. Революционное «мы» последнего года — это вовсе не «мы — народ». Напротив, это некое загадочное «мы минус народ, до которого нам дела никакого нет». Это таинственное «мы» странно беспочвенно, безответственно и куда больше чувствует родственную близость с сильным западным миром, чем со страдающим слабым миром собственного отечества.

Право принадлежать к этому звонкому и боевитому «мы» надо заслужить. Так просто в «мы» не примут. Историческая невинность традиционно передается по наследству. Люди, говорящие в революционные микрофоны, любят вспоминать пап, мам, дедушек и бабушек, которые пострадали от режима и тем самым освободили потомков от чувства вины. Потомки имеют моральные обязательства перед предками наказать виноватых. Но куда же делись наследники тех, кто стоял по другую сторону баррикад? Одна из них — лично я.

В истории моей семьи были и те, кто страдал от репрессий, и те, кто их производил. Пробитая вражеской пулей фуражка моего прадеда, красного командира, хранится в Музее революции. Покончив с белогвардейской гидрой, прадедушка занял такой пост, о котором в семье вслух говорить было не принято. Согласно легенде именно он в канун войны был инициатором ареста моей прабабушки, неосторожно вышедшей замуж за горного инженера — немца. Прадедушка лежит на престижном Ваганьковском, а где лежат останки прабабушки, ее мужа и двух их сыновей, так никто из семьи никогда и не узнал. Какое же наследственное право я получаю? Чем я могу гордиться? Гены молчат, а совесть говорит, что я часть этой страны, ее истории, ее народа. И если надо сделать выбор, на чьей стороне стоять, то я бы хотела стоять на стороне бедных учительниц русского языка. Но эту сторону, похоже, в революционном движении никто не представляет.

Революция богатых в нашей истории однажды уже была. Однажды на Сенатскую площадь тоже вышли люди с вершины пирамиды, князья и графы, высшее офицерство и благородное дворянство стояли в одном ряду с безымянными солдатиками. Но на ту площадь дворянство вывело не сомнительный пафос свободы и перенесенных обид, а конкретное чувство исторической вины — мы живем в России, где главной экономической опорой государства является дикое и позорное рабство крепостничества. И лучшим людям страны было стыдно. Лично стыдно, за себя стыдно — они же тоже пользовались благами этого рабства. Они же тоже были этим самым народом, который угнетали если не физически, то морально. Ответ на вопрос «кто виноват?» для декабристов был абсолютно очевиден: мы, лич-

но мы все. А это совершенно меняло дело. Отменяло границы, ломало преграды, делало народ народом, соединяя все сословия. Весь пафос декабризма был, вопреки Ленину, в его удивительной близости к народу, в его чувстве личной ответственности и сознании единства судьбы — страны, народа, дворянства.

Декабристы не победили. Язык не поворачивается сказать — проиграли. Такие люди не могут проиграть. Правда всегда на их стороне, независимо от тактик и стратегий. Но история распорядилась по-другому. На смену декабристам пришло разночинство. Оно-то и поставило на повестку дня исторический вопрос: «Кто виноват?» Оно-то и ответило на него: «Не мы!» Вся последующая история революционного движения в России — это поиск виноватых. Кого-то черного, страшного, дикого, кого надо наказать — и все сразу станет хорошо. Модель русской свободы вот уже полторы сотни лет одна и та же — наказать плохих за нанесенные обиды и пустить нас, белых и пушистых, к власти. Но ведь это как в шахматах. Пространство игры никогда не станет единым, всегда будут белые и черные. Они всегда будут меняться местами, и игра будет продолжаться до бесконечности.

В 1918 году (!) Николай Бердяев писал: «Не аристократична всякая психология обиды, всякая психология претензии. Это — плебейская психология. И аристократична психология вины, вины свободных детей Божьих. Аристократу более свойственно чувствовать себя виновным, чем обиженным... Те, которые чувствуют себя пасынками Божьими, обиженными судьбой, теряют благородные, аристократические черты. Аристократ, благородный должен чувствовать, что всё, что возвышает его, получено от Бога, а всё, что унижает его, есть результат его вины. Это прямо противоположно той плебейской, неблагородной психологии, которая всё возвышающее чувствует благоприобретенным, а всё унижающее обидой и виной других».

Моральное неудобство русских революций именно в этом — в неблагородстве наших обид. Мы сами создали страну такой, мы сами обидели самих себя, мы сами... Сами и должны отвечать.

24 k/c

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

И М Е Н А

Чулпан Хаматова
Фото: ruskino.ru

ЧУЛПАН ХАМАТОВА:

«Мне лень играть в жизни»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Вивьен Ли говорила, что актер без фантазии «ходит пешком» мимо творчества. Чулпан Хаматова решается без страховки катапультироваться в пространство воображения. Там она царственная Клеопатра, бесшабашная Катерина, обреченная Лара, восторженная Патриция, святая блудница Маша Мухина, шукшинская баба… смесь лабрадора и дворняжки, лопоухий мальчик Андриу... река и берег…

В прошлом году имя Чулпан Хаматовой СМИ трепали в жестком режиме. Журналистов не слишком интересовали творческие замыслы. К примеру, противоречивая роль в спектакле Евгения Арье «Скрытая перспектива» — Хаматова играет фотографа, снимающего смерть и погибающего в «горячей точке». Спектакль посвящен журналисткам Анне Политковской и Мари Колвин, военному репортеру Sunday Times. Готовясь к роли, актриса договорилась с ней встретиться, но опоздала на четыре дня — Мари погибла в революционной Сирии.

Зато медийные скандалы, связанные с именем Чулпан Хаматовой, вызвали миллионы откликов в Сети.

Лариса Малюкова. Чулпан, по моему ощущению, в театре вы востребованы и реализованы. В кино — процентов на десять. Для режиссеров нулевых вы — невидимка.

Чулпан Хаматова. Это понятно. Если б наше кинопроизводство развивалось в других объемах, по естественной спирали, были бы у нас не только «мыло» и артхаус, но и мейнстрим: тогда можно было бы обнаружить себя. Но наш кинематограф развивается специфически. А если говорить про избалованность в театре, то она в ролях, предлагающих возможность расти, пробовать самое разное, рисковать.

Л.Малюкова. Да, кино использует вас больше в «прикладном смысле»: к кому-то или чему-то «прислоняется» загадочная женщина с лицом Чулпан Хаматовой — «зеркало для героя» и отражения его рефлексий.

Ч.Хаматова. Такова участь актрис во всем мире. Зрительский кинематограф — мужского рода. В этом патриархальном укладе царит герой. Когда Милла Йовович спасает мир, а мужчины вокруг нее расставлены в качестве гарнира, — это исключение.

Л.Малюкова. На сцене вы тратите себя нещадно, играете на пределе нервного срыва, нерасчетливо стирая границу между собой и ролью. Неужели со-

«Скрытая перспектива», режиссер Евгений Арье. Театр «Современник»

Фото пресс-службы театра «Современник»

всем нет дистанции между вами и персонажем? Или, подобно Флоберу, говорите себе: «Маша Мухина, Катерина, фрёкен Жюли — это я?»

Ч.Хаматова. Я очень люблю свою профессию. Беречь себя — значит формально «держать» рисунок роли. Без помятого слова «душа», вкладывания себя ничего стоящего не выйдет. Но ныряя с головой в роль, я все же вижу ее со стороны. От этого, наверное, и возникает воздух между мной и тем, кого играю. Иногда контроль теряю: тогда непонятно, кто здесь — сценический характер или я? Случается, цели и чаяния персонажа так связываются с твоими сегодняшними вопросами — наше дыхание словно смешивается. Держишься за роль, как за спасительную соломинку, пытаясь разрешить и свои проблемы. Это похоже на арттерапию, когда театр прописывают в качестве лечения. Дистанция позволяет жалеть и любить, презирать и ненавидеть героя, которого играешь. Но буду делать все возможное, чтобы его оправдать. Если какие-то поступки не принимаю — сыграю, как я их не принимаю. Важно, чтобы и зритель почувствовал это.

Л.Малюкова. А что для вас означает понятие «трудная роль»?

Ч.Хаматова. Трудно, когда работаешь с режиссером, в которого не веришь. На кинопробах, предварительных встречах тебя талантливо обводят вокруг пальца, и только на съемочной площадке понимаешь: он не тот человек, за которым хотелось бы идти. Это страшнее неудачи. Фильм может даже иметь успех — все равно останется мучительное ощущение бездарно потерянного времени. А остальное «трудно» — это когда пробиваешься к роли: криком, слезами, кровью, выворачиваешься наизнанку... не самые светлые периоды жизни, но это составляющая творчества. Недавняя премьера — «Скрытая перспектива» — о подорвавшейся на мине фотокорреспондентке Саре Гудвин — из таких. Существование на зашкаливающем эмоциональном градусе. Дело в особенных людях, которых играем. Перед тобой глаза журналистов, с которыми мы общались. Спектакль не дает ответа на вопросы, возникающие перед героями. Сам материал несовместим с «театральной стилистикой», требует концентрированной ответственности, более документального подхода. В общем, работа шла чудовищно трудно. Мы ссорились с режиссером, но, к счастью, мирились после ссор. Главным было ощущение поиска. Надеюсь, пройдет год или два, и спектакль «встанет», родится. Заложено в нем что-то подлинно живое, чего мы еще не можем уловить, но уже пульсирующее и редко-редко вспыхивающее...

Л.Малюкова. Сегодня все жалуются на нехватку времени. Но даже богатая фантазия не объяснит, как управляетесь вы с вашим графиком: театр, фонд «Подари жизнь», кино, дом, где три (!) дочки, одна из которых совсем малышка. Телефон не умолкает. Я знаю, что Галина Борисовна Волчек переживает за ваше здоровье. А как же необходимость остановиться, набрать дыхание для следующей роли...

Ч.Хаматова. Для меня остановиться и подумать — это возможность провести время дома с детьми, с неспящим маленьким ребенком. Безусловно, физически все это утомительно. Но я сама выбрала такую жизнь. Планируя за год отпуск, предупреждаю всех, что на две недели выключу телефон. Уеду жить жизнью обычного туриста, отдыхать и думать. С детьми или без детей. Признаю, что у меня много лишних надстроек: понятие ответственности слишком глубоко сидит со времен пионерского прошлого. Можно было бы провести ревизию, подчистить график. Но порой и спланированный день летит кувырком: нужно срочно разрешить какую-то ситуацию с фондом, с конкретным ребенком. Понимаешь: все, что запланировала, может ждать. Берешь телефонную книжку, часами звонишь, просишь, убеждаешь, разъясняешь. А все «отодвинутое» копится, вытягивается в хвосты. В моей записной книжке который год под пятью восклицательными знаками запись: «Разобрать фотографии!» Каждый раз в поисках фото перебираю целую го-

«Голая пионерка», режиссер Кирилл Серебренников. Театр «Современник»

Фото пресс-службы театра «Современник»

ру. Так что пасть рабой моего жесткого графика не позволяют каждодневные встряски...

Л.Малюкова. Вы сказали про гиперответственность — за собственных дочерей, за больных детей, жизнь которых зависит от благополучия фонда... Это особенный груз. Приходится быть осмотрительной, взвешивать слова и поступки. Осмотрительность и честность — довольно сложный сплав.

Ч.Хаматова. Ой, не расстраивайте меня. Наверное, существовать со мной рядом невозможно. Я не приспособлена для нормального размеренного существования. Так воспитали родители, литература, которую читала с детства, так вырулила сама жизнь. Я должна отвечать за собственные решения. Не люблю людей, которые безмятежно снимают с себя ответственность, перекладывая ее на плечи других. Мой груз ответственности — данность, как этот стол, окно. Не только потому, что люблю свою профессию, — я понимаю ее связанность с другими людьми. И это значит, что я не имею права топнуть ножкой: «Сегодня я не буду играть спектакль!» Буду, невзирая на проблемы и самочувствие. Не могу прийти на съемочную площадку с невыученной ролью. Не могу не купить домой продукты, хлеба. Не могу сбросить с себя фонд со всем клубком проблем. Иначе: о чем ты думала раньше? Необходимо поступками соответствовать собственным решениям.

Л.Малюкова. Расхожий стереотип — считать успешных актеров баловнями судьбы. Вам повезло работать с замечательными режиссерами: Остермайер и Херманис, Волчек и Серебренников, Трушкин и Абдрашитов, Прошкин-старший и Герман-младший. Но даже самый прославленный режиссер — не обязательное условие отменной актерской работы.

Ч.Хаматова. К некоторым ролям прирастаешь трудно. Едва намеченная, слышимая внутри тема может однажды зазвучать-запеть. А как ты к этому пришла — не понимаешь. Порой долго играешь спектакль, пока он не вспых-

«Рассказы Шукшина», режиссер Алвис Херманис. Театр наций

«Бумажный солдат», режиссер Алексей Герман-младший

нет. Спектакль — не результат, а процесс. «Голую пионерку» играли четыре года, действие «устаканивалось», пока я не поняла про *что* играю, *как* надо играть.

Л.Малюкова. За некоторыми актерами подмечаю, что и в будничной жизни они вдруг «входят в образ», говорят заученными текстами, вы себя на этом не ловили?

Ч.Хаматова. Вроде нет... Междометия, фразы из роли могут выскочить... Нет, мне лень играть в жизни. Может, так легче решать проблемы, но мне не хочется псевдожизни — она уже есть в моей профессии. Хочу существовать в реальности, в настоящих отношениях. В то же время так или иначе все мы попадаем в ролевые игры. Наверное, можно сказать, я играю в маму — ведь каждый представляет себе, каким хочет выглядеть в глазах ребенка. Но это происходит безотчетно, бесконтрольно.

Л.Малюкова. Вы любите роли-парадоксы, столкновение полярностей, оксюмороны. Трагедию, «помешанную» на карнавале, лирику, усмиряющую гротеск.

Ч.Хаматова. О, это самое интересное, что может быть в профессии. Новелла «Сапожки» из «Рассказов Шукшина» вызывает в зале хохот. А мне эту Клавдю так жалко! Когда безуспешно втискиваю «распухшую» ногу в модельную обувь... обливаюсь настоящими слезами. Самое лучшее в профессии — возможность через комедию нести человеческую суть, боль, страдание. А через трагедию вытаскивать на поверхность радостное и абсурдное. Смешивать на сцене пестрые краски всей нашей пестрой жизни. Подобных краев и пограничий мне не хватает в кино. Все как-то слишком ровно.

Л.Малюкова. Кажется, вы человек азартный, способный рисковать собой ради результата. Пусть даже спортивного, как в телепроекте «Ледниковый период».

Ч.Хаматова. Было трудно принять решение участвовать в проекте. Это же Первый канал, а ты, как медведь на арене, будешь позориться на этих коньках. Просыпалась в холодном поту — какие-то непостижимые задачи: кататься, делать программы, искать музыку. У тебя есть какое-то имя, ты отказываешься сниматься в сериалах. Вся такая правильная театральная актриса. А сейчас на всю страну опозоришься. Потом, шаг за шагом, с поддержкой Авербуха и Костомарова двигались вперед. Самыми отвратительными были дни соревнований. Понимаешь идиотизм положения: какие соревнования среди актеров, почему все психуют? Отчего близкие друзья перестают с тобой здо-

«Казус Кукоцкого», режиссер Юрий Грымов

роваться, видя в тебе соперника? Жуткое нагнетание надуманной конкуренции: какие-то рейтинги, глупые оценки. Я не заразилась борьбой, но от волнения не избавилась до финала. Надо оправдывать ожидания гигантской аудитории — если не техникой, то хотя бы актерски соответствовать образу. За счет труда, выкладывания себя. Недавно, увидев кусок нашего танца, я изумилась: что это было? как? Видимо, включился форс-мажорный механизм «была не была», я забыла о том, как это повлияет на мою актерскую репутацию. Результаты превзошли наши ожидания — суммы пожертвований на лечение детей в те месяцы, когда я «каталась», увеличились в три-четыре раза. Поэтому я благодарна этому шоу.

Л.Малюкова. Вы работали в Германии, учились в Лондоне. Сегодня вы могли бы жить и работать в Европе?

Ч.Хаматова. Идеальный вариант — жить везде. Не идеальный — спланированная эмиграция, когда срываешься с места, вырывая корни, стряхиваешь с них землю. Потом надо врасти в чужую почву. Чувствовать себя желанным гостем комфортно. Чудовищно неуютное ощущение чужеземца, пытающегося облегчить собственную жизнь с помощью достижений других людей, другой страны. Лучше всего, не замечая географических ограничений в работе, возвращаться домой.

Л.Малюкова. Снимаясь за границей, вы поняли что-то про особенность отечественной актерской школы, или это красивые истории?

Ч.Хаматова. Актеру необходимо знать все техники, включая систему Станиславского. Но это сказки, мол, овладев технологией, станешь хорошим артистом. Все грандиозные артисты, с которыми я работала, свои знания

синтезируют, пропускают через собственное ви́дение, голову, эмоции, личный опыт. Поэтому говорить, что ты русский артист и потому круче всех, — нелепость. Ты можешь быть Актером или неактером.

Л.Малюкова. Во «Фрёкен Жюли» вы играете «золотую девочку», несчастную взбалмошную инфантилку, угорающую в герметичном мире Рублевки, — вы встречались с ее прототипами?

Ч.Хаматова. Конечно, причем среди моих собеседниц были и интеллектуалки. Но их движение — по замкнутой орбите, с которой они не могут соскочить в силу всех своих микроклеток. Они признаются, что уже не понимают: любят тебя или твой достаток?

Л.Малюкова. В общении вы чувствуете отличие бедных от богатых?

Ч.Хаматова. Все зависит от уровня культуры. Есть богатые, которые помнят, откуда вышли, какие ценности оберегают в себе, вокруг себя. Они остаются жить на этой земле, понимая, что нет избранных в этом мире. Когда общаешься с ними, получаешь удовольствие: перед тобой образованные, скромные люди, не кичащиеся Оксфордом-«Шопардом», подлинниками Кандинского. Есть другая категория... Но знаете, она есть почти в любом слое людей, в том числе и среди тех, кто гордо называет себя интеллигентами. Это те, у кого не сложилось внутренне прописанных координат, для них основной критерий — количество денег. Разве нет таких в среде людей необеспеченных?

Л.Малюкова. Вряд ли вам удается воспринимать недоброжелательную шумиху вокруг вашего имени отстраненно.

Ч.Хаматова. Да, прошлый год был важным и непростым куском моей жизни. Давшим новый эмоциональный, интеллектуальный опыт мне как личности, как взрослому человеку.

Л.Малюкова. После скандала на «Нике» во время вручения вам с Диной Корзун премии вы все-таки решились идти на программу к Ксении Собчак, отчасти инициировавшей своими «вопросами с пристрастием» целую медийную вакханалию.

«Достоевский», режиссер Владимир Хотиненко

«Из Токио», режиссер Алексей Герман-младший

Ч.Хаматова. Я считаю, что все вопросы, недоумения, злоба, обида или непомерные восторги возникают в отсутствие полной информации. Все что произошло, было вызвано домыслами: Ксении ли, моими ли, Жени Миронова, многих людей вокруг. А где фундаментальные камни, на которых зиждется реальная ситуация, каково наше отношение к ней — никто не знал. Сначала я думала: ну бесполезно ходить и всем что-то объяснять. Кто-то и без объяснений все понимает, другие поймут позже или никогда. Их право, пусть сами разбираются... Но фонд неразрывно связан с моим именем — что плохо и хорошо одновременно. Хорошо, когда мы средства собираем. Когда же я совершаю поступки, которых от меня не ждут, — это скверно отражается на фонде. Встал вопрос: надо ли объясняться? И так как у меня на Ксению Собчак не было обиды... ну сморозила что-то на вручении премии. Вот же она, свобода слова. Конечно, мы с Диной Корзун к подобному абсолютно не были готовы. Мы были растроганы, благодарны кинематографистам, решившим нас поддержать. А когда зрительный зал встал, я просто расплакалась. На фоне всей накопленной усталости, выхолощенности вдруг видишь глаза: Германа-старшего, Абдрашитова, Смирнова, Баталова... Это важнее всех статуэток. В общем, Ксения что-то говорила, а я в эйфории, еще не въехав, радужно мотала головой. В итоге все остались при собственных мнениях.

Но мы живем в век массмедийных инсинуаций и мифотворчества — пошла волна, завертелся тайфун надуманной вражды: «Собчак — Хаматова». Нас

столкнули лбами. Больше всех досталось Жене Миронову, который просто поджентльменски бросился меня защищать и получил по полные уши. Как-то мы были с Юрием Борисовичем Норштейном в Третьяковской галерее. Вдруг ко мне подходит пожилой мужчина интеллигентного вида и на весь зал начинает меня отчитывать: где же моя совесть, когда же наконец я отвечу на «главный вопрос»! Я впала в ступор, судорожно соображая, что же он имеет в виду? И поняла, что это вопрос, который задала Ксения, который будоражит многих людей. И надо на него ответить. Собственно, поэтому и пошла на «Дождь», чтобы объясниться глаза в глаза, а не на уровне слухов. Но так как мы изначально разговариваем на разных языках... И у каждого из нас свое понимание действительности... И свой путь... В общем, беседа оставила всех в недоумении. Я по ряду причин была, как рысь, осторожна, осмотрительна — за мной стоит дело, и глупо брошенное, необдуманное, пусть даже эффектное слово может на этом деле отразиться...

Л.Малюкова. Но Ксения — неглупая девушка, неужели она этого не понимает?

Ч.Хаматова. Думаю, она все понимает, но это такой профессиональный журналистский азарт. Кстати, в разговоре мы договорились, что Ксения в своем Твиттере объявит о сборе средств для одного ребенка (его нельзя было включить в круг детей, которым помогает фонд). Был крохотный шанс... К несчастью, ребенок умер, но мы этот шанс использовали. Ксения, по крайней мере, включилась в эту заботу. Потом она здорово помогла в поиске дорогих лотов для нашего аукциона в Лондоне — на собранные деньги мы купим эрвиназу, заменитель химиотерапии, которая продается только в Англии. Так что я Ксении очень благодарна. В общем, чтобы окончательно расставить все по местам, скажу, что все эти «ринги» и «медиавойны» — глупый детский сад. Живя в нашей непростой среде, глупо тратиться на борьбу друг с другом.

Л.Малюкова. Лучшая из защит от нападок — чувство юмора и самоирония.

Ч.Хаматова. Мой любимый жанр — трагикомедия. Вся жизнь подключена к батарейке внутреннего смеха, спасающего в минуты уныния. И про нашу благотворительность, связанную с бедой, с горем, можно писать не только драмы, но и фельетоны. Смешное и абсурдное подстерегают нас ежедневно.

Л.Малюкова. Ваша Таня в «Казусе Кукоцкого» Юрия Грымова, наделенная обостренным чувством правды, пробивается сквозь «подмены и мнимости». Как вы формулируете для себя ощущение свободы?

Ч.Хаматова. Жизнь в любом обществе предполагает сумму ограничений, внешних и внутренних. Сказать, что ты полностью свободен, — лукавство. Свобода чего? Поступков или мыслей? Если мыслей, будешь свободен везде, несмотря на объективные препоны. Поступков? Но за счет кого? Поэтому для меня настоящая свобода — это свобода мысли и принятия решений по отношению к моей собственной жизни.

ЖЮЛЬЕТ БИНОШ:

«Импровизация — синоним правды»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДЖЕССИКА КИАН

Жюльет Бинош

Фото: media-stars.ru

Джессика Киан. Картина «Камилла Клодель, 1915» определенно лишена внешней эффектности, ярких драматических элементов. Это главным образом фильм об отсутствии любви, творчества, дружеских отношений...

Жюльет Бинош. Я бы сказала, об отречении. Камилла Клодель оказалась выброшенной из общества, из своей собственной семьи, из самой себя, из своей внутренней творческой жизни. Другие побуждали ее продолжать творить, но она отказывалась, для нее это означало бы принять ту ситуацию, в которой она оказалась, смириться, а она никогда — до самой смерти — не могла этого сделать. Но таким образом она фактически перестала быть собой. Когда человек загоняет себя в угол, почти полностью замыкается, ему

необходимо выяснить, понять, что кроется там, внутри, просто чтобы суметь выжить. Думаю, именно период пребывания в клинике был для Камиллы временем своеобразного раскрытия, насыщенной внутренней, духовной жизни.

Ее брат писал, что когда пришел навестить Камиллу за две недели до ее смерти, внешне она казалась абсолютно счастливой, словно перед смертью достигла состояния некоего блаженного просветления. Когда читаешь это, думаешь, насколько это удивительно: жизнь отняла у человека все, он фактически лишился себя — можно ли представить себе нечто более обидное, жестокое, несправедливое? И при всем этом ей удалось найти способ выжить. Это поистине поразительно.

Джессика Киан. Изобразить натуру столь страстную и в то же время столь подавляемую — сложнейшая задача, настоящий вызов для актера. Этим и привлекла вас роль?

Жюльет Бинош. По правде говоря, вначале я даже не слишком задумывалась о самой роли, мне прежде всего очень хотелось поработать с Дюмоном. Я считаю его самым талантливым режиссером во Франции. Я с ностальгией вспоминаю работы Тарковского и Дрейера и, поскольку сняться в их картинах мне уже не удастся, хочу «изобрести» для себя некое подобие тех миров, в которых творили эти режиссеры, и тех отношений, которые были у них с актерами. Во мне живет какая-то печаль, меланхолия. Дюмон, на мой взгляд, наиболее близок к этому особому миру, мироощущению.

Когда у него возникла идея фильма о Камилле Клодель, я очень воодушевилась, поскольку в каком-то смысле я уже установила с ней внутренний контакт — меня всегда пленяли страстность, сила ее натуры, глубоко тронула история ее жизни, все тяготы, которые ей пришлось вынести. Конечно, осознание того, что в процессе работы над картиной мне придется столкнуться с настоящим безумием, пугало меня, рождались сомнения. В юности мне доводилось бывать в психиатрических клиниках, поскольку один из членов моей семьи лечился там. Так что этот мир мне частично знаком. Но играть роль Камиллы — совсем другое дело, и, честно говоря, я боялась. Поэтому я сказала, что мне понадобится консультант. Для меня это все-таки была неизведанная и довольно опасная территория, и если мне предстояло войти на нее, я хотела быть уверена, что смогу вернуться обратно.

Дюмон сначала отнесся к этому негативно, сказал, это значит, что я не доверяю ему как режиссеру, что он сам прекрасно знает, что и как нужно делать. Но я объяснила, что он тоже должен доверять мне как актрисе; если он не хочет давать мне сценарий, я должна полностью доверять ему. Но доверие непременно должно быть взаимным.

Джессика Киан. Режиссер отказался дать вам сценарий заранее?

Жюльет Бинош. Он сказал, что я не должна читать его целиком. Тогда я стала пытаться выудить у него хоть какие-то детали этой истории. Мы часто завтракали и обедали вместе, и как-то я попросила его рассказать о сюжете подробнее — я знала только, что речь идет о трех днях из жизни Камиллы, — мне хотелось хотя бы примерно понять, что будет происходить в первый, во второй день. И он начал рассказывать. Мне повезло, что под рукой были салфетки, я торопилась записать все, что он говорил.

Джессика Киан. И во время съемок вы импровизировали, руководствуясь лишь своими заметками?

Жюльет Бинош. Чуть позже Брюно сказал, что мне нужно почитать письма Камиллы, почувствовать ее, проникнуться ею настолько, чтобы суметь говорить, как она. Я ответила, что это невозможно, я никогда не смогу говорить и думать, как она, — ведь все происходило в прошлом веке, это совсем другой мир. Тогда он дал мне тексты диалогов с доктором, с братом, но при этом сказал, что я должна импровизировать. Я уточнила, должна ли говорить все своими словами, и он ответил: да.

Тогда я стала переписывать реплики, думать, как бы могла выразить ту или иную мысль своими словами, а затем показала результат Дюмону. А он заявил: «Нет, не то. Ты забыла то ее выражение, и вот то ее высказывание упустила...» Он хотел, чтобы я импровизировала, но при этом говорила, используя именно слова и выражения Камиллы. «Да, это именно то, чего я хочу», — сказал он.

«Невыносимая легкость бытия», режиссер Филип Кауфман

Джессика Киан. И как вы работали, соблюдая столь противоречивые указания?

Жюльет Бинош. Для Брюно слово «импровизация» — синоним слова «правда». Мы также решили, что я должна играть без грима, — таким образом я полностью «обнажалась» перед камерой, между нами не было никаких дополнительных преград. Мое согласие на это в каком-то смысле придало мне уверенности, хотя в то же время я была абсолютно беззащитна, полностью раскрывалась, а зрителю оставалось просто принять то, что он видел, как есть. Вероятно, Камилла тоже чувствовала себя крайне уязвимой в этих условиях, так что, думаю, мы приняли верное решение, это помогло мне в работе над ролью.

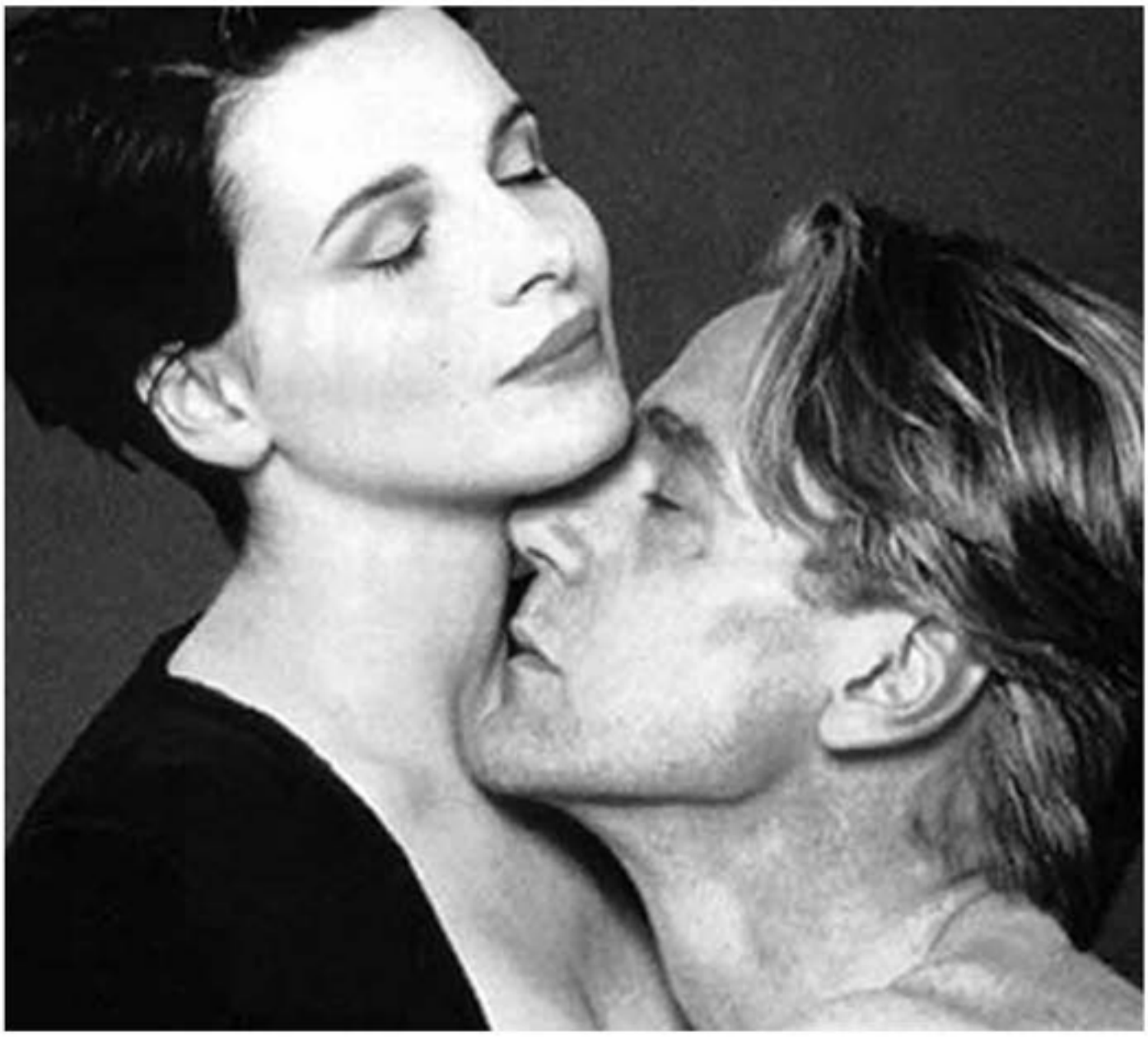
Джессика Киан. Каково вам было работать с непрофессиональными актерами?

Жюльет Бинош. Я и прежде работала с непрофессионалами, но эта картина — особый случай: мы работали с пациентами, людьми, страдающими психическими заболеваниями. Мы никогда не знали наверняка, сможем ли сделать с ними несколько дублей одной сцены, а актеру ведь всегда хочется сыграть сцену несколько раз, чтобы иметь шанс что-то изменить, улучшить, раскрыть

«Грозовой перевал», режиссер Питер Космински

какие-то новые нюансы характера. Игра, само желание играть — часть человеческой натуры, это есть во всех нас; играя, мы познаем жизнь. Дети играют в одни и те же игры много раз, вновь и вновь «проживают» их, таким образом запечатлевая в себе какие-то истории, постигая разные стороны жизни.

Джессика Киан. Пациенты воспринимали съемки как игру?



«Ущерб», режиссер Луи Малль

Жюльет Бинош. Именно так, и вполне охотно играли некоторые эпизоды несколько раз. Это был уникальный, живой коллективный опыт, сложившийся во многом благодаря естественности поведения этих людей.

Джессика Киан. Вы также работали с непрофессиональными актерами в картине Аббаса Киаростами «Копия верна». Режиссер говорил, что хотел бы снова поработать с вами. У вас уже есть какие-то совместные планы на будущее?

Жюльет Бинош. Мне очень понравилось работать с Аббасом, я обожаю его и все его картины. Работа с ним — как освобождение, в его фильмах рождается настоящая жизнь. Он очень любит детали, с огромным вниманием относится даже к мельчайшим нюансам. Я знаю, что он собирался писать сценарий вместе с Жан-Клодом Карьером, но подробности мне не известны. Мы скучаем друг по другу. Посмотрим, как все сложится в дальнейшем.

Джессика Киан. Уже точно известно, что вы собираетесь работать с Оливье Ассаясом над фильмом «После Марии», который сам режиссер описал как «фильм Жюльет Бинош о Жюльет Бинош с Жюльет Бинош в главной роли».

Жюльет Бинош. О Жюльет Бинош? Что ж, посмотрим. Возможно, это он считает, что фильм обо мне, но он не настолько хорошо меня знает, так что мы это еще обсудим.

Джессика Киан. Вы не раз снимались в нескольких картинах одних и тех же режиссеров. Насколько отличается опыт первого сотрудничества от последующих?

«Английский пациент», режиссер Энтони Мингелла

Жюльет Бинош. Съемки каждого фильма — по-своему уникальный опыт. Например, мы совершенно по-разному работали с Михаэлем Ханеке над фильмами «Код неизвестен» и «Скрытое». В первый раз, на съемках «Кода...», мне казалось, что режиссер буквально видит меня насквозь, это меня даже пугало. Он был словно ясновидящий — настолько хорошо понимал, что со мной происходит; он давал мне какой-то особый импульс. На съемках «Скрытого» все было совсем иначе. Может, дело в самом названии и в теме фильма. Вначале мне казалось, что режиссер вообще забыл обо мне, ему словно было все равно, что и как я делаю, между нами не было взаимопонимания. Думаю, ему было важнее сосредоточиться на персонаже Даниеля Отёя. Когда же я попыталась обратить на себя внимание Ханеке, он сразу стал придираться ко всему, что я делала. Тогда я пожалела о том, что натворила, сказала: «Возвращайтесь лучше к Даниелю и придирайтесь к нему. Мне вы не нужны». Это было забавно. В общем, для меня это был абсолютно новый опыт.

Джессика Киан. А работа с Леосом Караксом?

Жюльет Бинош. Это было так давно, тогда тоже все было по-другому. «Дурная кровь» положила начало нашему сотрудничеству и нашей дружбе, мы воодушевляли друг друга, восхищались друг другом, но в тот период наши отношения были чисто рабочими. После этой картины мы уже были вместе. Работа над фильмом «Любовники с Нового моста» была очень трудной, возникло множество проблем с финансированием, да и сама история была непростая, в каком-то смысле это было настоящее испытание доверия, способности к сопротивлению, мужества и веры. Вера тогда была нам жизненно необходима.

«Код неизвестен», режиссер Михаэль Ханеке

Работа с Энтони Мингеллой — режиссером «Английского пациента» и «Вторжения» — тоже совершенно иная история. Сейчас он знаменит, признан во всем мире, а во времена «Английского пациента» он был просто английским режиссером, снимавшим свой первый крупный фильм. Во вре-

мя съемок между режиссером и актерами часто устанавливаются очень близкие эмоциональные отношения, поскольку мы работаем с нашими чувствами и почти все время проводим вместе. На съемках «Английского пациента» было именно так, там царила чудная атмосфера доверия и любви. Однако на съемках «Вторжения» мне показалось, что Энтони как-то отдалился, что я в каком-то смысле его потеряла. Не то чтобы прежде я считала, что он мне принадлежит, просто почувствовала, что наши отношения уже не те, что раньше.

Джессика Киан. Недавно вы также согласились сниматься вместе с Клайвом Оуэном в фильме «Слова и картины» Фреда Скеписи.

Жюльет Бинош. С этим фильмом вышла забавная история. Я прочитала сценарий, в целом он мне понравился, но у меня все же были некоторые сомнения, поэтому я отказалась. Тогда на эту роль взяли другую актрису, но что-то пошло не так, и вскоре авторы фильма снова обратились ко мне. И это был словно знак. Иногда так бывает в жизни: что-то возвращается к тебе, но ты не сразу понимаешь, что это значит. А потом в какой-то момент приходит понимание, осознание того, что ты хочешь и готов что-то сделать. Сценарий к то-

«Камилла Клодель, 1915», режиссер Брюно Дюмон

му времени слегка изменили, но, думаю, главная перемена произошла во мне самой. Порой, когда что-то возвращается к тебе, стоит поразмышлять об этом чуть больше.

Джессика Киан. В фильме вы сыграете художницу. Будете ли вы использовать ваши собственные работы, как уже делали в «Любовниках с Нового моста»?

Жюльет Бинош. Да, думаю, это будут мои картины. Так что скоро мне предстоит много работы.

http://blogs.indiewire.com/theplaylist/

Перевод с английского Елены Паисовой

«Желтые обои», режиссер Кэти Митчелл. Театр «Шаубюне»

Фото Стивена Каммински

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Зачем кино театру

1. Не так давно под занавес фестиваля NET в Москве был показан спектакль Кэти Митчелл «Кристина» (по стриндберговской «Фрёкен Жюли»), поставленный ею на сцене берлинского театра «Шаубюне». У критики он вызвал удивление и восхищение по нескольким причинам. Главная из них касается видео, тысячи раз использованного в театре, но играющего у Митчелл совершенно новую содержательную роль. Другая новость заключается в том, что собственно действие, показанное на экране, производится на глазах зрителя. Мизансцены спектакля, его детали, фрагменты снимаются несколькими камерами, которые переносятся по сцене. И мы это видим. Материал озвучивается в тон-студии, расположенной тоже здесь, на сцене. И монтируется он тут же. Готовый спектакль мы видим только на экране. А за его рождением следим на сцене. Уникальный опыт. Получается театр и кино.live.

Сцена становится съемочной площадкой. Экран — «четвертой стеной». Это — открытие. С помощью разъединения элементов — совершенно по Брехту — происходит ревитализация мертвого психологического театра.

Когда-то применительно к языку Лев Рубинштейн писал: чтобы оживить мертвеца, его надо сначала убить. Митчелл «убивает» износившийся психологический или натуралистический театр на сцене, а возрождает неподдельную достоверность действия на экране. Иначе говоря, постклассический театр возникает в неиллюзорных обстоятельствах.

Бергмановское напряжение в «Кристине», динамика актерского существования достигаются в экранной проекции. В результате спектакль Митчелл обретает силу кинематографа Бергмана, его лиц, персон, крупных планов. Силу, которой было недостаточно в его хорошем традиционном спектакле по этой пьесе. (Я помню гастроли шведского театра.) Но дело даже не в Бергмане. А в том, что психологический театр смог по-настоящему обновиться — задышать, лишиться фальши, условности, благодаря обнаженному приему очуждения!

В спектаклях самых разных режиссеров экран либо расширяет сценическую площадку, предъявляя зрителям то, что происходит за сценой, либо дополняет сценическую жизнь параллельным или перпендикулярным визуальным, концептуальным и прочим материалом.

Принципиальное отличие метода Митчелл заключается в том, что она, на первый взгляд подменяя театр кино, на самом деле меняет функции и экрана, и сцены. А точнее, они обмениваются своими функциями.

Экранная проекция создается на глазах зрителя, а поскольку актеры, которых снимают на сцене операторы, в разных представлениях играют по-разному, зафиксировать такое «кино» невозможно. Оно работает исключитель-

но на статус живого спектакля, происходящего только здесь и сейчас. Митчелл таким образом тематизирует уникальность театрального представления, который нельзя, никакого смысла не имеет пересмотреть в записи.

Сама запись — съемка, монтаж — становится орудием неповторимости сценического действия. И это радикально. Благодаря кино, в котором иллюзия действия, существования актеров обретает безусловную достоверность или достоверность иной природы, режиссер упрочивает изначальную эфемерность театрального представления.

«Желтые обои»
Фото Стивена Каммински

2. В Берлине мне довелось побывать на премьере Митчелл, поставившей (тоже в «Шаубюне») спектакль по рассказу американской писательницы Шарлотты Перкинс Гилман «Желтые обои» (1892). Этот рассказ, поскольку был яростно феминистским, дожидался своей публикации в The New England Magazine шестнадцать лет. В его основе личный опыт Гилман, страдавшей депрессией и лечившейся у доктора Митчелла. В совпадении фамилий реального доктора, жившего в начале прошлого века, и современного режиссера заключена фатальная ирония.

Гилман оспаривала лечение депрессий, истерии, заключавшееся (в ее случае тоже) в том, что больным вменялся — предписывался — пассивный отдых, отчуждение от труда и всяческих занятий, что только усугубляло состояние пациентов. Гилман разоблачила такой метод, написав «Желтые обои». Рассказ о молодой женщине в депрессивном состоянии, увезенной в загородный дом мужем-врачом, запертой в комнате с жуткими, по ощущению героини, желтыми обоями, источавшими даже противный «желтый» запах, она послала своему доктору. Доведенная одиночеством и бездельем до галлюцинаций, героиня рассказа видит фантом — женщину, которая якобы ползает за обоями и пытается вырваться на свободу. Рассказ написан от лица героини в форме дневника, который она прячет от домочадцев, поскольку они следят, чтобы она «отдыхала», не напрягалась.

Доктор Митчелл писательнице не ответил. Но спустя годы она узнала, что он все-таки отказался от своих методов лечения неврастении.

3. Кэти Митчелл переиначила эту историю. В ее спектакле Анна (Юдит Энгель) страдает постродовой депрессией. В прологе к спектаклю мы видим ее с мужем, ребенком на улицах Берлина, в их квартире. Переписан и финал. Та самая Женщина за обоями (Луиза Вольфрам), мучавшая несчастную Анну тем, что скреблась о стенку, и которую, отодрав обои, Анна якобы освободила, помогает ей закончить несносную жизнь самоубийством в ванне. В воду она кладет фен и включает ток. Самоубийство в спектакле Митчелл — знак освобождения молодой мамы от психоза и недобровольного затворничества.

«Желтые обои»
Фото Стивена Каммински

Это что касается сюжета. Он режиссером конкретизирован и обусловлен постродовой травмой. А героиня Гилман, «освободив» Женщину за обоями, их отодрав, опасаясь, как бы ее туда не засадили, доводит до обморока своего мужа-доктора. Он, взломав дверь — Анна заперла комнату, а ключ выбросила в окно, — увидав бумажные клочья на полу, грохается в обморок. Анна остается жива, переступает через павшего мужа, освобождается из заключения, предпринятого во имя ее же блага.

Ранние феминистки сделали этот рассказ своим знаменем. «Желтые обои» претерпели множество интерпретаций на радио, телевидении, театральных фестивалях.

4. Спектакль Митчелл сделан как немое кино, хотя редкие, полуслышные реплики пробиваются с экрана. Озвучено это кино актрисой (Урсина Ларди), читающей текст дневника героини. Митчелл не стала разрушать конструкцию, интонацию рассказа традиционной инсценировкой. Ларди стоит в выгородке на сцене и произносит «закадровый» текст, интонированный одновре-

менно нейтрально и выразительно. Именно так. В голосе актрисы нет ни стертости, ни модуляций.

Сцена поделена на несколько зон. Слева — тон-студия. На авансцене передвигаются операторы с камерами. Зеркало сцены поделено на экран и нижнюю часть, где декорирована комната, в которую заточена Анна. Иногда эта зона будет закрыта щитом-занавесом, оставляя зрителей наедине с экраном. Справа на сцене будка с актрисой, которая озвучивает действие. А также зона Женщины за обоями. Монтаж снимаемого online материала происходит наверху зрительного зала, за рядами кресел.

История молодой матери, впавшей после родов в депрессию, рассказана и показана современными средствами, переосмысленными режиссерами в новых конвенциях. Они и побуждают говорить о Митчелл как о режиссере-новаторе, возродившей психологическое искусство в киноиллюзионе, который — sic! — показан как производственный процесс. А не только как открытый прием. Используя название эпохальной статьи Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя», можно сказать: «Как *делается* психологический театр методом брехтовского очуждения».

Иначе говоря, каким образом прием очуждения служит не критическим импульсом для зрителя, как в брехтовском театре, хотя такой обертон в режиссуре Митчелл тоже присутствует. Но как он работает для достижения реализма, который транслирует экран. Он-то, повторю, и играет роль «четвертой стены». Потрясающая находка. Так иллюзионистская природа кино, как и сценическая условность, удостоверяет суть, сущность в одном пограничном — на стыке искусств — спектакле.

Персонажи Митчелл на экране воспринимаются как живые люди, а на сцене они — только «тени», которых в разных ракурсах, крупностях снимают операторы.

Митчелл переосмысливает и саму технологию разных видов искусства. Актеры на экране, как известно, только «тени». Но в спектакле Митчелл они перед нами играют и снимаются, оставаясь в специальном освещении на сцене именно что «тенями», силуэтами, обретающими плоть, кровь живых людей на экране, который их проявляет!

Диверсификация элементов поступательного развития действия создает невозможную объемность восприятия. Одновременно чувственного и интеллектуального. На экране мы видим не только то, что снимается в сценических отсеках, но и закулисные эпизоды с ребенком, лестницей в комнату, расположенную на втором этаже. Снимается эта комната на планшете сцены. Показывая лестницу, по которой на экране поднимаются муж Анны или няня ее ребенка, Митчелл наделяет экран свойством еще одной театральной площадки. Разъединение элементов — совершенно по Брехту: озвучание текста героини другой актрисой, творимый на сцене саундтрек, съемка и монтаж создают зрелище, не имитирующее иллюзию! Но ее *производящую*.

Обнажение приема в шести пространственных зонах, исполняющих разные функции, обеспечивает симультанность производственного процесса. Единство материального, предметного мира, живых актеров и отчужденного — экранного — мира способствует — без всякой идентификации зрителей — интенсивному восприятию действия, истории, образов.

Митчелл разрушает границу не между театром и кино или плоским и объемным, но между ремеслом и искусством. Между практикой и теорией.

Благодаря разнообразию и разъединению формальных приемов Митчелл уплотняет содержание и сгущает время. Спектакль длится 80 минут, а кажется, что публика проживает вместе с актерами их долгую несчастливую жизнь. Так режиссер переосмысливает и понятие «эпический театр».

Короткий спектакль, в котором нет ни секунды спешки, а есть рассчитанная в микронах точность, ведет еще к одному открытию режиссера — к созданию нового (постклассицистского) единства места, времени, действия. Восприятие линейной истории конструируется многосложной и легкой при

этом (за счет точного ритма, идеальной слаженности всех участников действия) технологией.

В конце концов, этот экспериментальный театр рефлексирует и над технэ, в аристотелевском смысле слова, предъявляя навыки, умения в производстве разнообразных форм.

В свое время я писала, что в «Догвиле» Ларс фон Триер кроме прочего отрефлексировал законы поучительной брехтовской пьесы, на роль автора которой он назначил Тома, писателя — пастыря догвильцев за неимением в этом городе пастора. Том приглашал Грейс сыграть по его режиссерской партитуре. «Догвиль» и есть (в том числе) производственный фильм о режиссерской провокации, которую разыгрывал в своей «поучительной пьесе» амбициозный герой фон Триера.

Кэти Митчелл тоже, на свой, разумеется, лад рефлексирует над «производственными отношениями», «производительными силами» в современном театре, немыслимом без влияния кино. И все это для того, чтобы подвергнуть испытанию само чувство достоверности, скомпрометированное и девальвированное.

Поэтому это чувство — достоверности — и мысль о ней режиссер и производит на глазах публики. И дистанцирует здесь же, на сцене.

Спектакль, где на экране длится смонтированная «живая жизнь», реабилитирует не столько сценический — условный — реализм или иллюзионистское — безусловное — кино, сколько проблематизирует саму возможность достижения достоверности и метод ее запечатления.

Можно было бы сказать, что новый реализм Митчелл рождается как процесс технологический. Но технология в ее спектакле наделяется статусом технэ (ремесла, искусства, науки).

Настоящие актуальные художники работают не на пустом месте.

ДМИТРИЙ КОММ

Город, где живет кино

Когда все правильные люди — хороший режиссер, хороший сценарист, хорошие актеры — собираются вместе, это как настоящий оргазм!

Карина Лам, актриса

Три недели я прожил в киноманском раю!

Дэвид Бордуэлл о своем первом визите в Гонконг

Когда в конце 70-х годов вышел роман Василия Аксенова «Остров Крым», он фактически воплотил мечту многих отечественных интеллектуалов о создании иной русской культурной идентичности. Не искалеченной сталинизмом, не испуганной навек ГУЛАГом и не отравленной лицемерием эпохи развитого застоя. Об идентичности русского европейца, чья культура не изолирована и не противопоставлена остальному миру, но является его составной частью, обогащая его и развиваясь сама в непрерывном процессе взаимной «метизации». Среди достоинств свободного острова Крым у Аксенова, помнится, значилась и мощная киноиндустрия, созданная, видимо, наследниками Ермольева, Мозжухина, Волкова и Туржанского.

Увы, нам не повезло. Альтернативная русская идентичность осталась всего лишь литературной фантазией. Зато повезло китайцам. У них оказалось сразу несколько «островов», куда не дотянулись руки товарища Мао и его хун-

Китайская Кармен Грейс Чан в фильме «Дикая, дикая роза» (1960)

вэйбинов и которые вырабатывали иную, не изуродованную коммунизмом китайскую культурную идентичность: Тайвань, Макао, Сингапур, Гонконг. И все эти по разным причинам оставшиеся вне Китая, но населенные китайцами территории, четыре «маленьких азиатских тигра», продемонстрировали сходный алгоритм развития, быстро добившись экономического процветания и создав неагрессивный, миролюбивый тип культуры, с акцентом на индустрии развлечений.

Дальше всех на этом пути продвинулся Гонконг, фактически став образцом для подражания не только для других «тигрят», но и для со скрипом реформирующейся КНР. В отличие от провалившейся попытки искусственно сконструировать идентичность китайского строителя коммунизма, уникальную гонконгскую социокультурную идентичность никто не планировал создавать специально — ни англичане, ни китайцы, ни сами жители Гонконга. Никто даже не предполагал, что подобное может возникнуть в принципе.

Иногда кажется, что на этих людях Бог немного поэкспериментировал. Не советуясь с земным начальством, Он кинул кости — чтобы посмотреть, каким может стать человечество будущего, если не истребит себя из-за глупости и предрассудков. Выпал Гонконг. Мировая финансовая столица, не имеющая ни полезных ископаемых, ни промышленности и зарабатывающая деньги исключительно своими мозгами. Витрина капитализма, выпускающая лучшие в мире фильмы о чести, достоинстве и великодушии. Парадоксальное пространство, на котором Запад и Восток вот уже много лет плодотворно уживаются друг с другом.

Гонконг — это «один из немногих глобальных мировых финансовых, деловых и коммуникационных центров; одна из наиболее свободных, конкурентоспособных и сервисно-ориентированных экономик мира». Гонконг — узловой центр современной цивилизации, уже почти тридцать лет удерживающий за собой первое место в рейтинге мировой экономической свободы (для сравнения: Россия занимает в этом рейтинге 120-е место). Говорят, что на экономических факультетах американских университетов после недавнего кризиса профессора стали заявлять студентам: «Если хотите увидеть, как должен работать капитализм, поезжайте в Гонконг!»

И кинематограф Гонконга является одной из ведущих жанровых школ в современном кино. Почти стопроцентно коммерческая, никогда не получавшая дотаций и субсидий от правительства (любого) и не знакомая с понятием «артхаус», эта кинематография на протяжении последних десятилетий определяет основные тенденции развития кино во всем мире, от Нью-Йорка до Токио. Сегодня американские киноведы пишут о «гонконгизации» Голливуда, и не случайно: такие влиятельные американские хиты, как «Бешеные псы», «Миссия: невыполнима», «Матрица», «Убить Билла», «Люди Х», «Человек-паук», и многие другие сделаны как подражания гонконгским картинам и/или при активном участии кинематографистов из Гонконга (это не считая прямых римейков от фильма ужасов «Глаз» и триллера «Опасный Бангкок» до полицейской драмы Мартина Скорсезе «Отступники»). И не проходит года, чтобы не вышла новая книга, посвященная культуре Гонконга в целом или кинематографу в частности.

Феномен успеха гонконгского кино не имеет аналогов в истории. Уже к началу 90-х годов прошлого века маленькая британская колония производила более 200 фильмов в год во всех мыслимых жанрах, выйдя на третье место в мире (после Индии и США) по количеству выпускаемых фильмов и на второе место в мире (уступая только США) по экспорту своих фильмов в другие страны. Актеры и режиссеры Гонконга — такие, как Джеки Чан, Чоу Юньфат, Мэгги Чун, Мишель Йео, Джон Ву, Вонг Карвай, Джет Ли, Джонни То, Стивен Чоу, — стали интернациональными звездами. При этом население Гонконга составляло на тот момент всего 6,5 миллиона человек. Очень похоже на чудо.

После присоединения Гонконга к Китаю в 1997 году и экономического кризиса 1998 года темпы кинопроизводства в Гонконге существенно снизились. Однако Гонконг сохранил автономность, собственное законодательство, основанное на английском праве, многопартийную политическую систему, собственное правительство, собственное гражданство и собственную валюту (гонконгский доллар). КНР рассматривает гонконгские фильмы как иностранные, благодаря чему они не должны проходить весьма жесткую китайскую цензуру и сохраняют возможность свободного, оригинального высказывания. В силу этих причин Гонконг сегодня часто называют городом-государством (city-state), гонконгское кино рассматривают в качестве самостоятельной киношколы, а самих жителей Гонконга даже именуют квазинацией. Этот статус определяется оригинальной культурой Гонконга, синтезирующей американские, европейские, китайские и японские влияния, а также самоидентификацией его обитателей, связанной прежде всего с их городом, а не с этнической или религиозной принадлежностью. Социолог Чу Юнчи прямо называет гонконгцев «нацией с двойственной геополитической идентичностью» и утверждает, что именно кино (наряду с телевидением) сыграло центральную роль в «конструировании квазинационального статуса Гонконга». В свою очередь именно эта уникальная идентичность, положение перекрестка, где встречается множество культур, и предопределила международный успех гонконгского кинематографа.

Гонконг в Азии именуют городом беженцев. Понятия native hongkonger практически не существует: когда англичане в ходе опиумной войны с Китаем в 1841 году захватили группу островов в Южно-Китайском море, все население их составляло менее десяти тысяч человек. Когда в 1860 году Британская империя присоединила к этому архипелагу (уже носившему общее название второго по величине острова — Гонконг) еще и материковую часть — полуостров Коулун, — численность жителей колонии выросла до тридцати тысяч. Население нынешнего Гонконга (включающего около 250 островов, Коулун и так называемые Новые территории) составляет семь миллионов человек. Подавляющее большинство из них — не потомки коренных жителей, а дети, внуки и правнуки китайцев, эмигрировавших с материка в период с 1930 по 1980 год. Это нетрудно заметить даже по биографиям тех, кто составил славу гонконгского кино в 80—90-е годы. Одни, как Джеки Чан и Джон Ву, родились уже в Гонконге, но их родители являлись беженцами из Китая. Другие, как Вонг Карвай, родились в Китае, но в раннем детстве были вывезены родителями в Гонконг.

Гонконг фактически создан тремя большими волнами эмиграции. Первая из них нахлынула в 30-е годы и была связана с нестабильностью в Китае, гражданской войной, а после 1937 года — с японской оккупацией. В числе беженцев этого периода оказались многие шанхайские кинематографисты, которые позднее заложили основы кино Гонконга. Вторая волна эмиграции с материка началась в 1949 году после захвата власти коммунистами и продолжилась в 50-е. Наконец, третья, самая многочисленная волна пришлась на период «культурной революции» и продолжилась в 70-е годы. Также в Гонконг приезжало немало людей из китайских общин, разбросанных по миру: из Малайзии, Вьетнама, Кореи, Австралии и т.д. Население Гонконга в этот период растет стремительно: если в 1946 году оно составляет 1,6 миллиона человек, то в 1956-м — уже 2,5 миллиона, а в 1970-м — 5 миллионов.

Разными были социальный статус и уровень образования этих эмигрантов, равно как и цели, которые они преследовали. Для кого-то из них Гонконг был примерно тем же, чем Америка являлась для европейцев в начале XX века, — землей второго шанса, возможностью начать жизнь заново в более свободном и бурно развивающемся обществе. Другие рассматривали Гонконг в качестве перевалочного пункта на пути к дальнейшей эмиграции в Европу, США или Канаду. Наконец, третьи просто боролись за выживание, спасая се-

«Дикая, дикая роза»

бя и свою семью от репрессий, лагерей и возможной смерти в Китае. Но было у них и нечто общее: эти люди не воспринимали себя в Гонконге как «местное население» — наоборот, у них была психология эмигрантов, приехавших на чужую землю, где официальным языком управления был (и остается по сей день) английский, где нужно жить по другим законам и адаптироваться к новым порядкам. Также гонконгцев 50—60-х годов объединяла тоска по навсегда утраченной родине — докоммунистическому Китаю.

Осознание необходимости определить свое место в радикально изменившемся мире стало одной из главных причин стремительного развития гонконгского кино на раннем этапе его существования. (Хотя первый фильм в Гонконге был снят еще в 1909 году, его сделали не гонконгские, а шанхайские кинематографисты.) Настоящая гонконгская киноиндустрия возникла после второй мировой войны, когда в колонии были созданы первые кинокомпании, самыми значительными из которых являлись Shaw Brothers (основана как филиал сингапурской киностудии в 1934 году, окончательно переведена в Гонконг в 1957 году), Yonghua (основана в 1947 году, в 1955 году поглощена компанией Cathay) и Great Wall Company (основана в 1949 году).

В 50-е годы население колонии по самоощущению еще не гонконгцы, а скорее «китайцы в изгнании». Неудивительно, что и кино, создающееся в Гонконге в эти годы, стало, по терминологии Чу Юнчи, «кинематографом

китайских диаспор». Это подтверждается и тем, что большинство гонконгских фильмов в этот период снимается на мандарине, хотя повседневный язык общения в Гонконге — кантонский.

Кинематограф Гонконга начинает фактически замещать собой китайское кино — малочисленное и снимающееся для внутреннего потребления. Это косвенно подтверждается беспрецедентным решением правительства Тайваня рассматривать гонконгские фильмы как «национальное китайское кино» (за неимением в те годы собственной киноиндустрии), что открыло для Гонконга большой мандариноязычный тайваньский рынок.

Однако, несмотря на «общекитайский» характер кинематографа Гонконга 50—60-х годов, в нем уже возникают фильмы, отражающие формирующуюся гонконгскую идентичность. Возможно, первым истинно гонконгским по духу и идеологии фильмом следует считать «Дикую, дикую розу» — причудливый сплав нуара и мюзикла, созданный в 1960 году и намного опередивший свое время. Эта картина была поставлена ведущим режиссером студии Cathay Ван Тяньлинем специально для тогдашней гонконгской суперзвезды Грейс Чан (эмигрировавшей в Гонконг из Шанхая в 1948 году). В равной степени популярная как актриса и как певица, свободно говорящая на пяти языках и делящая свое время между Гонконгом и Лондоном, двадцатисемилетняя Грейс была живым воплощением нового типа китайской женщины — не робкой, во всем зависящей от мужчины домохозяйки, но самостоятельной и уверенной в себе городской жительницы. Именно этот ее имидж, очень нравившийся молодежи, была призвана закрепить «Дикая, дикая роза».

В фильме, переносящем сюжет «Кармен» в современный гонконгский ночной клуб, femme fatale Грейс Чан поет «Хабанеру», а также арии из «Риголетто» и «Мадам Баттерфляй» вперемешку с джазовыми хитами японского композитора Рюити Хаттори и на пари соблазняет скромного учителя музыки, ради заработка переквалифицировавшегося в ее аккомпаниатора. Учитель теряет голову, совершает преступление, попадает в тюрьму. Заканчивается все так же плохо, как и в литературном оригинале, но не по той же причине. Герой фильма убивает певицу из кабаре Дэн Сихуа не потому, что она ему изменила (она этого не делала), но потому что он, оставшийся после выхода из тюрьмы безработным, не в силах перенести ее независимость и способность самой зарабатывать на жизнь. Таким образом конфликт из сферы борьбы полов перемещается в область социальных ролей. Спившийся и опустившийся на самое дно бывший учитель воспринимает как личное оскорбление возвращение героини на работу в ночной клуб. Противопоставление внутренней свободы Дэн Сихуа и вековой патриархальности китайского общества еще более заметно на образах матери и невесты героя: вечно плачущих, жалующихся, что-то вышивающих, сидя дома, а в кульминационный момент попросту доносящих на него в полицию — из лучших побуждений, разумеется, дабы помочь ему вернуться на путь добродетели.

Тексты, которые произносит героиня Грейс Чан, до этого невозможно было даже представить в устах китаянки. «Я жила на улице с четырнадцати лет. Я воровала и мошенничала. Я видела все типы мужчин. Я была замужем. И я непостоянная девушка. Моя любовь не будет длиться вечно: рано или поздно я тебя брошу. Ты не боишься всего этого?» — с таким монологом обращается Дэн Сихуа к своему возлюбленному в начале их романа. Да не то что китайцы — даже американские феминистки того времени не могли и мечтать, чтобы услышать нечто подобное в голливудском фильме.

Еще одной важной чертой «Дикой, дикой розы», которая позднее станет отличительным признаком всего гонконгского кинематографа, является универсальность и космополитичность киноязыка. Чтобы понять конфликт и проблематику этого фильма, вовсе не нужен экскурс в область китайской культуры. Подобно тому как саундтрек картины смешивает европейские оперные арии с японским джазом, ее визуальное решение явно вдохновлено фильмами Джозефа фон Штернберга «Голубой ангел» и «Марокко», образчиками

японского квазинуара 50-х годов, такими как «Я жду» и «Пирс женской плоти», и даже движением итальянского неореализма. Способность не замыкаться в рамках национальной культуры, мыслить себя в контексте мирового кинопроцесса, продемонстрированная здесь режиссером Ван Тяньлинем (кстати, тоже выходцем из Шанхая), станет в 80-е годы настоящим счастливым билетом, выгодно отличающим гонконгское кино от других азиатских кинематографий.

Лесли Чун и Сесилия Ип в классическом фильме «новой волны» «Бродяга» (1982)

В том же 1960 году был снят и первый голливудский фильм, действие которого целиком разворачивалось в Гонконге, — «Мир Сьюзи Вонг». Созданный на студии MGM и заимствующий сюжет «Американца в Париже», он рассказывал историю американского художника (Уильям Холден), приехавшего в Гонконг и влюбившегося в китайскую проститутку Сьюзи. Финал оказывался неожиданным: вопреки всем стереотипам эпохи герой отвергал любовь богатой англичанки, чтобы жениться на женщине и не своей расы, и не своего социального круга. «Мир Сьюзи Вонг» обрел культовый статус в Америке и сделал исполнительницу роли Сьюзи девятнадцатилетнюю балерину Нэнси Кван первой жительницей Гонконга, ставшей международной кинозвездой: после этого фильма Нэнси переехала в США и еще не раз снималась в голливудских фильмах.

Однако, несмотря на то что «Мир Сьюзи Вонг» выглядит весьма дерзким по голливудским меркам, в сравнении с «Дикой, дикой розой» он консервативен: китаянки представлены в нем исключительно как бедные Золушки, ждущие прекрасного белого принца. Многих местных зрителей он раздражал тенденциозным показом своих соотечественниц; раздражение в 1985 году вылилось в картину с говорящим названием «Меня зовут не Сьюзи!» (режиссер Энджела Чан).

Тем не менее через эти и другие образцы кросс-культурного сотрудничества, которых было немало в 60-е годы, гонконгское кино обретало собственный стиль и темы, а также умение выражать свое ви́дение мира языком, понятным и Востоку, и Западу. Но приход в общественную жизнь первого поколения, в полной мере обладающего гонконгской идентичностью, состоит-

ся лишь в начале 70-х годов и ознаменует стремительный расцвет экономики и культуры колонии.

В книге «Гонконгская «новая волна» Пак Тон Чук замечает, что уже в 60-е годы молодое поколение гонконгцев имело слабое чувство национальной идентичности, училось в условиях европейской образовательной системы и находилось под сильным влиянием западной поп-культуры. «Бурный экономический рост способствовал урбанизации и интернационализации Гонконга и, как следствие, развитию местного самосознания. Но, хотя это самосознание возникает еще в 60-е годы, лишь в 70-е, когда телевидение закрепит кантонский диалект в качестве основного коммуникативного медиума и когда возникнет «новая волна», процесс локализации гонконгского кино будет окончательно завершен».

Однако не следует думать, что все культурные процессы в Гонконге ограничивались лишь активной вестернизацией. Напротив, пока на материке «великий кормчий» «реформировал» (а по сути — уничтожал) классический китайский театр — Пекинскую оперу, только в Гонконге и на Тайване сохранялись ее полноценные отделения (из которых впоследствии вышли многие кинематографисты: Джеки Чан, Энджела Мао, Саммо Хун, Кори Юэнь и другие). Пока в КНР приверженцы «культурной революции» громили музеи и библиотеки и устраивали на площадях костры из «вредных» книг, лишь в Гонконге и других «тиграх» китайские литературные памятники могли пребывать в безопасности.

На деле культурный кругозор гонконгской молодежи начала 70-х годов был, возможно, даже шире, чем у их сверстников на Западе; они знали также и то, что происходило на японской музыкальной и кинематографической сцене, и то, что было в Индии, Австралии и, разумеется, на Тайване. Статус Гонконга как перекрестка цивилизаций уже оказывал позитивное воздействие на новое поколение молодых людей.

Возникновение в 1967—1968 годах двух собственных гонконгских телеканалов, TVB и RTK, вещающих на «родном» кантонском диалекте, сыграло

Первый в мире эротический фильм «Секс и дзен 3D: экстремальный экстаз» (2011)

«Секс и дзен 3D: экстремальный экстаз»

в формировании гонконгской идентичности роль, которую действительно можно назвать исторической. Не случайно телевидение именуют «храмом Шаолинь» гонконгского кино. Благодаря телевидению разношерстное комьюнити эмигрантов и их детей, заброшенных на территорию британской колонии часто не по собственной воле, обрело некое коллективное зеркало, отражавшее его быт и проблемы и помогавшее находить взаимопонимание и общие ценности. В своей деятельности новорожденное гонконгское ТВ ориентировалось на своего «старшего» британского собрата, а телевидение Великобритании было в те годы, вероятно, лучшим в мире и очень внимательным к социальным и культурным проблемам общества.

Однако телеканалам Гонконга не хватало квалифицированных специалистов. И потому в начале 70-х большая группа молодых сотрудников телевидения отправляется на учебу в киношколы Англии, США и Канады. Среди них: Цуй Харк, Патрик Там, Энн Хой, Аллен Фон, Ронни Ю, Алекс Чун, Им Хо, Питер Юн и еще целый ряд будущих классиков гонконгского кино. Им и предстояло стать той самой «новой волной», которая коренным образом изменит кинематограф Гонконга, заставив его заговорить на универсальном, ультрасовременном киноязыке.

Все они были очень молоды (двадцать три — двадцать четыре года), все принадлежали к тому поколению, которое никогда не бывало в Китае (и, основываясь на том, что они слышали от своих родителей, не испытывало острого желания там оказаться). Единственной родиной, которую они знали, был Гонконг, единственной культурой, которой они владели, была его эклектичная, урбанистическая культура. Социальное происхождение — почти все были выходцами из низов среднего класса — дало им определенный уровень европеизированного образования, но в целом их можно охарактеризовать как типичных гонконгцев своего поколения.

Эти ребята оказались на Западе в эпоху триумфа сексуальной революции и победы борцов за права этнических и сексуальных меньшинств. Во времена политических скандалов и стремительных общественных перемен. А в кино это был период голливудского ренессанса. Гонконгцы изучали историю и теорию кинематографа, но также они жадно смотрели фильмы: «Полуночного ковбоя» и «Разговор», «Сестер» и «Французского связного», «Злые улицы» и «Таксиста» — и обнаруживали, что практически любой из них мог быть снят в Гонконге. Пребывание в Лондоне или Нью-Йорке, Сан-Франциско или Лос-Анджелесе помогло им окончательно избавиться от остатков изоляционизма классической китайской культуры и начать воспринимать себя граж-

данами уникального урбанистического мира, целой планеты под названием Гонконг («Планета Гонконг» — так впоследствии назовет свою книгу про гонконгское кино Дэвид Бордуэлл).

Особенно сильным оказалось сходство Гонконга с Нью-Йорком. Цуй Харк позднее скажет в интервью: «Нью-Йорк был в точности как Гонконг. Очень деловой, очень перенаселенный, очень вонючий и люди тоже очень нервные».

Для Патрика Тама же сходную роль выполнило пребывание в Сан-Франциско и учеба в университете Беркли, где он в Pacific Film Archive знакомился с фильмами Жан-Люка Годара, Алена Таннера, Миклоша Янчо, Робера Брессона, а также активно читал Алена Роб-Грийе и Ноэля Бёрча. Выходец из католической семьи, с детства приученный слушать религиозную музыку Баха и Бетховена, Патрик Там впоследствии будет тяготеть к европейскому кинематографическому стилю, хотя на остальных его коллег по «новой волне» окажет более сильное влияние динамичная американская повествовательная модель.

Вернувшись в середине 70-х годов на родину и отработав положенные несколько лет на телевидении, все эти режиссеры дебютировали в полнометражном игровом кино, демонстративно создавая свои ленты на кантонском диалекте и отвергая принятые тогда каноны однотипных кунфу-боевиков или гламурных мелодрам для среднего класса. Их кадры были часто неотшлифованы и хаотичны, как сама городская среда Гонконга, изобиловали провокационными сценами насилия и сексуальных актов, впечатляли энергией, драйвом и раскованностью фантазии. На экране предстал неожиданный новый Гонконг, увиденный глазами молодых, хорошо образованных, повидавших мир китайцев; Гонконг, похожий сразу на все мегаполисы планеты, вместе взятые, и ни на один из них в отдельности. Это кино открыто игнорировало правило старшего поколения делать фильмы для разбросанных там и сям китайских диаспор. «Мы снимаем про Гонконг и для жителей Гонконга» — так можно сформулировать неофициальный девиз представителей «новой волны» (поскольку сами они никогда не утруждали себя сочинением манифестов и догм). Но парадоксальным образом, именно начав отражать собственную гонконгскую идентичность, кинематограф британской колонии и стал интересен всему остальному миру.

Важную роль сыграл и тот факт, что молодые гонконгские кинематографисты взросли в недрах ультракоммерческой, жанровой киноиндустрии и, прекрасно овладев приемами удержания зрительского внимания, вовсе не собирались менять ее направленность. Все будущие лидеры «новой волны» дебютировали жанровыми картинами: Энн Хой — детективом «Секрет» (1979), Питер Юн — фильмом ужасов «Система» (1978), Алекс Чун — полицейской драмой «Сыщики и воры» (1979), Патрик Там — фильмом о боевых искусствах «Меч» (1980), Цуй Харк — готической фэнтези «Убийства бабочек» (1979). Ведущий гонконгский кинокритик Стивен Тео напишет впоследствии: «Сила режиссеров «новой волны» была выкована в жанровом кино, где установившиеся конвенции и формы были ими критически и стилистически переизобретены, чтобы соответствовать запросам новой аудитории».

Вокруг режиссеров «новой волны» вскоре сложилось окружение из других кинематографистов этого поколения, не учившихся на Западе, но также уставших от однообразия и провинциальности гонконгского кино 70-х и впечатленных тематическим и эстетическим новаторством приезжих. Среди них были мечтающие о режиссуре актеры Джеки Чан и Сильвия Чен, молодые экшн-хореографы Юэнь Упин, Чин Сютун и Кори Юэнь, начинающие сценаристы Эдди Фон и Вонг Карвай. Когда к середине 80-х подоспело второе поколение учившихся за границей режиссеров — таких, как Ринго Лам, Питер Чан, Клара Ло, Стэнли Кван, — процесс локализации гонконгского кинематографа и превращение его в самостоятельную квазинациональную киношколу был окончательно завершен.

Playfulness — это слово часто звучит в текстах критиков, пишущих про гонконгское кино. Данный термин можно перевести как «озорство», «способность не воспринимать себя слишком серьезно». В 60-е годы прошлого века этим качеством в избытке обладало европейское и американское кино. Оттого, наверное, его и было так увлекательно смотреть. Достаточно вспомнить, с каким вдохновением дурачатся на экране Жанна Моро и Брижит Бардо в фильме «Вива, Мария!» или с какой непрошибаемой серьезностью спасает мир Кэри Грант в «К северу через северо-запад». Феллини и Хичкок, Шон Коннери и Майкл Кейн, София Лорен и Марчелло Мастроянни — всем им не нужно было по два раза объяснять, что значит с толком, кайфом и увлекательностью озорничать на экране.

Джой Юн на сцене гонконгского Колизеума доказывает, что джентльмены тоже предпочитают бриллианты

Сегодня в американском кино разве что Джонни Депп способен продолжать эту традицию. Но когда смотришь кино гонконгское — даже и не кино, а просто телешоу или поп-концерты, — складывается впечатление, что там каждый второй — Джонни Депп. Описать это веселое безумие невозможно, его нужно видеть.

Как рассказать, чем именно хорош Джеки Чан, танцующий акробатический рок-н-ролл с Анитой Муй, по ходу дела чуть не роняющий ее на пол, но успевающий в последний момент подхватить и даже скорчить испуганную гримасу? Как объяснить секрет успеха актрисы и певицы Салли Е — англоязычной китаянки, которая даже не умеет читать иероглифы, а потому тексты песен ей пишут латинскими буквами? В интервью она путалась в китайских словах и могла ляпнуть что-то настолько несуразное, что все в телестудии покатывались со смеху, а сама Салли очень сексуально изображала крайнюю степень растерянности, трогательно хлопая своими огромными раскосыми глазами. (В буквальном смысле за прекрасные глаза Джон Ву и пригласил ее в свой фильм «Киллер» (1989) — ведь глаза героини там фактически самостоятельный персонаж.) Но в безумном мегаполисе, где население говорит на «чинглише» — жаргонной смеси кантонского и английского, — именно такой и должна быть настоящая звезда. Салли Е снялась в 25 фильмах, а песни записала к доброй сотне — правда, не всегда понимая, о чем поет. И уж совсем невозможно описать на бумаге празднование Рождества в Гонконге. В пере-

сказе это будет выглядеть примерно так: Энди Лау, подвешенный на тросе, летает над сценой в костюме ангела и поет: «I wish you Merry Christmas!», а тысячи китайцев в зале подпевают и машут разноцветными люминесцентными трубками (в темноте напоминающими светящиеся фаллосы). Сам именинник, наверное, хихикает в этот момент на небесах.

А в феврале 2012 года самая высокооплачиваемая женщина гонконгского шоу-бизнеса Джой Юн порадовала своих поклонников травестийной версией знаменитого номера Мэрилин Монро «Бриллианты — лучшие

Шоу Джой Юн на сцене гонконгского Колизеума

друзья девушки» с самой Джой в черном фраке и цилиндре, а также мужским кордебалетом, наряженным в розовые платья а-ля Мэрилин с глубоким декольте и огромным бантом на попе. По ходу танца эти псевдоженщины вытаскивают из декольте красные бумажные сердца и предлагают их псевдомужчине Джой, а когда получают отказ, начинают снимать с себя бриллианты. Показывалось это десятиминутное трансгендерное хулиганство не в специальном ночном клубе, а на сцене огромного гонконгского Колизеума, на глазах у двенадцати тысяч зрителей, среди которых, как на любом поп-концерте, было немало подростков. Если бы такое случилось в России, то один питерский депутат, наверное, не успел бы даже добежать до прокуратуры, так и умер бы от ужаса прямо в зале. Но и мои знакомые американцы удивлялись, что такое вот кабаре показывается в мейнстримном шоу. А гонконгцы ничего, радуются (и опять-таки машут разноцветными «фаллосами»). Им не привыкать: по сравнению с тем, что можно увидеть в гонконгском кино и на поп-сцене, самые дерзкие эскапады Леди Гага выглядят невинными проделками школьницы.

Отчасти причина в том, что гонконгские звезды 80—90-х годов в большинстве своем не «проекты». Они не похожи на гламурные манекены, словно вырезанные из журналов мод и раскрученные анонимными командами пиарщиков по заказу такого же безликого продюсера. Конечно, бессмысленных мальчиков и девочек хватает и там, однако настоящие, топовые звезды — это, как правило, «люди, которые сами себя сделали», работая так много и упорно, как и не снилось их западным коллегам. «Гонконгские звезды усердно трудятся, — пишет журнал Time. — Одни за год снимаются в дюжине фильмов;

другие записывают по четыре CD в год, имея при этом жесткий график гастролей и телевизионных выступлений». Иногда трудовые подвиги гонконгских звезд зашкаливают за грань разумного. К примеру, Энди Лау попал в Книгу рекордов Гиннесса, умудрившись одновременно сниматься в четырех фильмах (он переезжал с одной съемочной площадки на другую, а в промежутках отсыпался в своем автомобиле) и по совместительству еще являлся одним из крупнейших в Гонконге поп-идолов. Актриса Анита Юэнь поставила другой мировой рекорд, сыграв за один год в четырнадцати картинах, причем во всех — главные роли. Самое интересное: она не халтурила и в том году (1994) выиграла приз Гонконгской киноакадемии за лучшую женскую роль.

Кино и музыка в Гонконге делаются живыми людьми, а не гибридом банкомата с компьютером. В чем разница? У людей есть мозги и чувство юмора.

Поэтому я не был удивлен, когда в 2011 году именно гонконгские кинематографисты сняли первый в истории эротический фильм в технологии 3D (им стала четвертая серия знаменитой франшизы «Секс и дзен»). Конечно, ведь у них имеется здравый смысл, легко подсказывающий, какие именно художественные формы нужно запечатлевать в трехмерном изображении. (Тот, кто думает, что это гигантские пауки, заслуживает звания почетного трансформера.) Политкорректность тоже несвойственна гонконгскому кино и шоу-бизнесу, но самое приятное — то, что, по утверждению режиссера и продюсера Питера Чана, «никто в Гонконге даже не знает, что такое яппи». Видимо, по этой причине сюжетные ходы, которые выглядят невыносимо фальшивыми в американских романтических комедиях, в гонконгских внезапно обретают драматизм и человечность.

Однако playfulness — лишь часть секрета привлекательности кинематографа бывшей английской колонии. Настоящая причина в том, что гонконгское кино сумело выработать универсальный язык киноповествования. Фильмы этой маленькой территории стали понятны и близки жителям разных стран и континентов. К этому много лет стремится Голливуд — создавать универсальное, планетарное кино. Однако Голливуд зачастую делает это за счет ухода от актуальных проблем современности: отправляя персонажей в космос или в будущее, заставляя их сражаться с инопланетянами или роботами и т.п. Гонконгское кино же предлагает другую модель успеха: в увлекательной, жанровой форме рассказывать о реальных проблемах жителей современного мегаполиса, в равной степени понятных в Нью-Йорке и Токио, Москве и Лондоне. Такая стратегия не требует гигантских бюджетов, дорогостоящих спецэффектов и зомбирующей рекламы. Она требует лишь одного — умения говорить на современном, динамичном, универсальном киноязыке. Как написал Дэвид Бордуэлл в книге «Планета Гонконг», «гонконгские фильмы снимаются только потому, что миллионы зрителей хотят их смотреть».

Не это ли мечта любой киноиндустрии?

Вонг Карвай
Фото: kinomania.ru

ВОНГ КАРВАЙ

Традиции и мудрость предков

БЕСЕДУ ВЕДЕТ КЛЭРЕНС ЦУЙ

Клэренс Цуй. Почему вы решили сделать специальную версию картины «Великие мастера» для международного проката?
Вонг Карвай. В версии фильма, выпущенной в Азии, есть некоторые элементы, хорошо знакомые и понятные китайской аудитории, но совершенно чуждые зрителям в других странах. В картине столько специфической информации, что зрителю легко запутаться, многое может вызвать у него недоумение. Например, во вступительной части, где Ип Ман рассказывает о своем прошлом, он говорит, что у его семьи было свое дело: его отец торговал в районе Бонэм Стренд — традиционно улица Бонэм Стренд Уэст в центре Гонконга являлась центром экспортно-импортной торговли. Жители Гонконга сразу поймут, о чем идет речь, а иностранцам это название ни о чем не скажет. Так что мы просто немного изменили текст: герой рассказывает, как он какое-то время управлял семейным бизнесом, занимался экспортом товаров в Гонконг. Ну вот такого рода изменения.
Клэренс Цуй. Известно, что разработка идеи и само производство фильма заняли у вас довольно много времени. Насколько получившийся в итоге фильм отличается от вашего изначального замысла?
Вонг Карвай. Вначале мне просто хотелось рассмотреть фигуру Ип Мана, исследовать его как личность. Однако позже я осознал, что на самом деле мне интересна сама сфера боевых искусств, этот особый мир. Думаю, главным для меня был вопрос: «Что сделало Ип Мана столь выдающейся персоной?» Кто-то сразу скажет: он ведь был наставником Брюса Ли. Но, давая такое объяснение, мы игнорируем крайне важный, ключевой аспект: обстоятельства, условия, определявшие жизнь самого Ип Мана. Его жизнь — микрокосмос, в котором отразилась вся история современного Китая. Он жил в эпоху правления династии Цин, был свидетелем зарождения республики, эры милитаристов, конфликта с Японией во время второй мировой войны и, наконец, массовой эмиграции в Гонконг (во время и после гражданской войны в Китае в 1945—1949 годах). Не уделив должного внимания всем обстоятельствам жизни этого человека, невозможно понять все те трудности, через которые ему пришлось пройти. Китайцы, в особенности те, кто занимается боевыми искусствами, придают огромное значение понятию «преемственность». Его суть — в осознании того, что знания и умения, которыми овладел человек, ему не принадлежат. Наследуя традиции и мудрость предков, он также берет на себя ответственность: ведь ему в свою очередь предстоит передать эти знания следующим поколениям. Это бремя ложится на плечи великого мастера.

Клэренс Цуй. Вы как опытный кинематографист в каком-то смысле ощущаете груз подобной ответственности? Вы как-то идентифицируете себя с главным героем?

Вонг Карвай. Я не могу назвать себя великим мастером, и в картине нет ничего автобиографического. Но мне кажется, кинематограф Гонконга сейчас действительно нуждается в некотором переосмыслении, в новых идеях, новых векторах развития. Должен прийти кто-то, кто сделает для кино то же, что сделал Ип Ман для мира боевых искусств. На днях, работая в Бангкоке, я встре-

«Великие мастера», режиссер Вонг Карвай

тил своего друга, он дал мне одну книгу о кинематографе Гонконга, вышедшую еще в 90-е годы. Автор сетовал на то, что мы снимаем слишком много фильмов для международного рынка и наше кино постепенно теряет свои уникальные качества. Но нужно понимать, что кинематограф Гонконга с самого своего рождения зависел именно от зарубежного рынка, а не от отечественного. Теперь все говорят о том, что наше кино «идет на север», пытаясь пробиться на рынок континентального Китая. Но если гонконгские режиссеры будут снимать действительно достойные, качественные фильмы, и возможности проката будут неограниченны. Вовсе не обязательно полагаться исключительно на рынок континентального Китая. Не стоит создавать самим себе такие жесткие ограничения.

Клэренс Цуй. И как чувствует себя режиссер из Гонконга, работающий теперь в континентальном Китае?

Вонг Карвай. Мое кино принадлежит китайскому народу в целом, и не следует рассматривать его как некое явление, привязанное к определенной территории или конкретному историческому периоду. И я вовсе не обязан делать кино исключительно для аудитории материкового Китая только потому, что, скажем, ряд крупных компаний предоставили мне финансирование. Кроме того, мы получаем средства из множества других источников.

Клэренс Цуй. Можно ли рассматривать картину «Великие мастера» и как хронику становления современного Гонконга? В финале все мастера боевых

искусств оказываются в этом огромном городе, оседают там, становятся его частью, вплетаясь в его узор.

Вонг Карвай. Верно. Я надеюсь, что фильм будут интерпретировать в том числе именно так. Сейчас я счастлив. Я не ожидал, что картина сможет породить столько споров и дискуссий о Гонконге и той роли, которую сыграли мастера боевых искусств в его истории. Я знаю, что многие зрители заинтересовались темами, затронутыми в фильме, стали искать дополнительную информацию о школах боевых искусств, основанных в городе после войны, а также о многих других вещах, о которых говорится в картине. Кроме того, все это позволяет гонконгским зрителям вновь осознать, в каком уникальном месте они живут; проследить, как зарождалась и формировалась особая, искрящаяся жизнью атмосфера города, его дух. Это место, которым мы должны искренне гордиться.

http://www.hollywoodreporter.com/news/berlin-2013-wong-kar-wai-418839

ВОНГ КАРВАЙ:

«Великий мастер — это щедрость и великодушие»

О вдохновении

Идея фильма «Великие мастера» возникла у меня в 1999 году, когда мне посчастливилось посмотреть документальную ленту о великом мастере Ип Мане. На самом деле это было семейное домашнее видео, снятое за три дня до его смерти. В этом фильме он демонстрировал 108 боевых комбинаций Вин-Чунь, а на это нужно довольно много времени. На тот момент мастер был уже сильно болен. И в фильме, снятом на пленку Super 8, мы видим его совсем глубоким стариком, он очень слаб, одет в пижаму, на заднем плане можно увидеть его кошку, внуков, бегающих по дому. А он показывает все эти приемы. Так вот, демонстрация длится очень долго, и уже почти в самом конце мастер вдруг останавливается. И, даже несмотря на то что его лица мы не видим — он стоит спиной к зрителю, — мы понимаем, что для него это по-настоящему мучительный момент. Может, он слишком ослаб, устал или просто забыл, что нужно делать дальше. Этот момент глубоко тронул меня. Позже он все же продолжает демонстрацию и заканчивает ее надлежащим образом. В архивах осталась лишь одна копия этой уникальной записи.

О качествах великого мастера

Все мы знаем, что 108 комбинаций — важный элемент школы Вин-Чунь. Многие люди, в том числе Брюс Ли, просили Ип Мана провести для них — за щедрую плату — индивидуальную демонстрацию, но мастер отвечал отказом. И это при том, что в то время он был очень беден. Он говорил: «Я не буду делать этого для кого-то одного. Я хочу передать свое мастерство всем моим ученикам».

Думаю, все дело в этой силе духа — именно она дает основание называть человека великим мастером. Человек, в совершенстве владеющий боевым

искусством, еще не великий мастер. Великий мастер — это щедрость и великодушие, он берет на себя ответственность передать своим преемникам знания и умения, унаследованные им от предыдущих поколений и от своего наставника.

О разнице между фильмом в стиле кунфу и фильмом о кунфу

Многие называют «Великих мастеров» фильмом в стиле кунфу. Спрашивают, первый ли это мой фильм такого рода. Но это не просто фильм, где дерутся. На самом деле это фильм о кунфу: в нем рассказывается не только о мастер-

«Великие мастера»

стве владения боевым искусством. Зритель узнает больше о самих людях, владеющих этими искусствами, об особом мире, в котором они живут. Каков их кодекс чести? Каковы их главные ценности? В чем заключается их философия? Думаю, это по-настоящему увлекательно и захватывающе. Надеюсь, благодаря этой картине люди смогут по-новому взглянуть на боевые искусства, в том числе на кунфу, и на сам Китай.

О подготовке к работе над фильмом и о восхищении мастерами кунфу

Самым большим препятствием для меня был тот факт, что сам я не занимаюсь боевыми искусствами. Я большой их поклонник — мне нравятся не только они сами, но также и фильмы, и книги о них. Но, работая над картиной «Великие мастера», я был по-настоящему поражен открывшимся мне миром. Я три года ездил по разным местам, беседовал с мастерами и великими мастерами, и меня особенно впечатлило одно их качество — скромность. Все они смиренны, очень робки.

В одной из сцен фильма мы видим юношу, который заглядывает в окно школы кунфу просто из любопытства. Это вполне мог бы быть я в молодости. Да и по сути это я — режиссер, удовлетворяющий свое любопытство. Это путешествие было невероятно увлекательным, в нем столько уровней, ответвлений. Я бы хотел, чтобы оно продлилось подольше.

О боевых искусствах как средстве борьбы

Сегодня многие воспринимают боевые искусства как спорт. Некоторые относятся к ним как, скажем, к йоге. Однако в классическом смысле боевые искусства — средство борьбы, настоящее оружие. С его помощью можно убивать. Именно поэтому все мастера столь скромны и сдержанны: они отлично знают, что они обладают смертельным оружием. Все они соблюдают строгую дисциплину.

О значении кино

Кино обладает рядом специфических свойств. Для кого-то это развлечение, для кого-то — средство самовыражения. Приведу пример, иллюстрирующий мое личное отношение к кино.

Мы отправились на премьеру фильма «Великие мастера» в Пекин, и один из сценаристов, с которым мы работали, очень интересный человек, сильно нервничал и сказал, что не сможет смотреть фильм в зале вместе со всеми зрителями. В день премьеры рано утром он прокрался на пресс-показ, посмотрел картину, и чувства буквально захлестнули его. Он не захотел звать на просмотр своих друзей, так что был совсем один. А ему хотелось поговорить о многом. В итоге он позвонил по мобильному одному своему приятелю, с которым уже долгое время не общался, и в течение почти часа рассказывал ему о своих чувствах.

Так и режиссеры. Они хотят рассказать, выразить что-то, чем-то поделиться, и поэтому им, естественно, нужна аудитория. Некоторые люди посмотрят фильм и подумают: «Это урок, наставление». Другие подумают: «Это отличный аттракцион». А будут и те, кто скажут: «Да это же полная дрянь».

http://twitchfilm.com

Перевод с английского Елены Паисовой

БРЮНО ДЮМОН:

«И бурлеск, и трагедия»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ФАБЬЕН ЛЕМЕРСЬЕ

Брюно Дюмон
Фото: films.ru/photos

Фабьен Лемерсье. Известно, что Жюльет Бинош хотела поработать с вами, поэтому в какой-то момент сама с вами связалась. Расскажите, как возникла идея проекта о Камилле Клодель.

Брюно Дюмон. Я много размышлял о нашем возможном сотрудничестве. Что я мог бы предложить Жюльет? Потом вспомнил, что она не только актриса, но еще и художник. И я, естественно, сразу подумал о Камилле Клодель, чувствовал, что в каком-то смысле у них много общего. Из найденных нами параллелей и выстраивался образ.

Фабьен Лемерсье. Почему вы выбрали столь простой и лаконичный сюжет?
Брюно Дюмон. Я изучал историю жизни Клодель, в особенности период «затворничества», ее жизнь в психиатрической клинике была довольно однообразной. Именно простая история дает наибольшую кинематографическую свободу выражения. Единственное, что нарушало монотонность жизни Камиллы в тот период, единственное, чего она могла ждать с нетерпением, что было ее единственной отрадой, — это встречи с братом. И сюжет фильма я решил выстроить вокруг одного из ее свиданий с Полем.
Фабьен Лемерсье. Как вы хотели отобразить почти неуловимую грань между безумием и реальностью? Каков был ваш подход?

«Камилла Клодель, 1915»

Брюно Дюмон. Я читал письма Камиллы, написанные в то время, и меня поразило то, как она описывала условия и атмосферу, в которых жила: для нее это был крайне болезненный опыт. Для этой женщины жить в непосредственной близости с другими людьми было невыносимо. Ей пришлось долгое время прожить в мире горя, отчаяния и безумия, где она страдала и чувствовала себя глубоко несчастной. Я думал о том, как воссоздать все эти условия. Одно понял сразу: я хотел работать не с актерами, а именно с настоящими пациентами. Нашел психиатра, который занимался арт-терапией; затем устроил нечто вроде кастинга, познакомился с пациентами. Некоторые из них сами соглашались сотрудничать, другие, например больные аутизмом, были не в состоянии сделать это, и мы договаривались с их родственниками. Жюльет провела с пациентами довольно много времени, чтобы узнать их получше и наладить связь с ними. Мы вместе с другими актерами начали тесно общаться с этими людьми, и практически сразу исчезли все заблуждения и предрассудки относительно безумия, которые зачастую определяют наше восприятие и отношение к нему. Так что эта картина в каком-то смысле почти документальная, в ней раскрывается истинная природа душев-

«Камилла Клодель, 1915»

ных заболеваний. Я принял этих людей с их болезнями, и они вели себя естественно, полностью раскрывались перед камерой. Мы также решили снимать работников той клиники, поскольку, естественно, было необходимо присутствие медперсонала. Все это позволило нам хотя бы частично проникнуть в тайну безумия, приоткрыть его непроницаемую завесу, а также постичь трагедию жизни Камиллы Клодель, жизни, проникнутой ужасом, тоской и печалью.

Фабьен Лемерсье. Почему вы решили сделать начало фильма столь суровым, жестким, аскетичным?

Брюно Дюмон. Эта суровость способна постепенно породить необыкновенно острые переживания, близкие к катарсису. У зрителя есть всего полтора часа, и, чтобы испытать сильное чувство, необходимо пройти через различные стадии. Нельзя по-настоящему ощутить тепло, если не знаешь, что такое холод. Поэтому важно увидеть и прочувствовать, в каких суровых условиях жила Камилла. Она говорила и писала об этом, и ее слезы тоже об этом. Фильм «обретает дар речи» медленно, постепенно. Я не стремился быть жестоким, безжалостным, но считаю, что необходимо преодолеть несколько этапов, чтобы довести повествование до некоей крайней точки, а затем отпустить, дать передышку, даже несмотря на то что страдания героини не прекращаются. Безумие — явление одновременно и забавное, и печальное; это и бурлеск, и трагедия. В каком-то смысле такова и сущность кинематографа. Фильм погружает зрителя в мир жестокости и боли, а затем возносит его к свету, словно дарует помилование. Нельзя сделать «плоскую» картину, без всяких переходов, без колебаний смысловых и эмоциональных тональностей, так же как невозможно сделать полностью светлый фильм. Не следует торопиться, важно, чтобы зритель мог самостоятельно, постепенно раскрывать картину, прояснять для себя какие-то детали, что-то чувствовать. Он должен сам прокладывать себе путь, поскольку кино — искусство, в котором ключевую роль играет время. Дело не в мгновенности восприятия, не в степени интеллектуального напряжения и даже не в идеях, а в постепенности развития, в медленном доведении до точки кипения.

http://www.cineuropa.org

Перевод с французского Елены Паисовой

Ч Т Е Н И Е

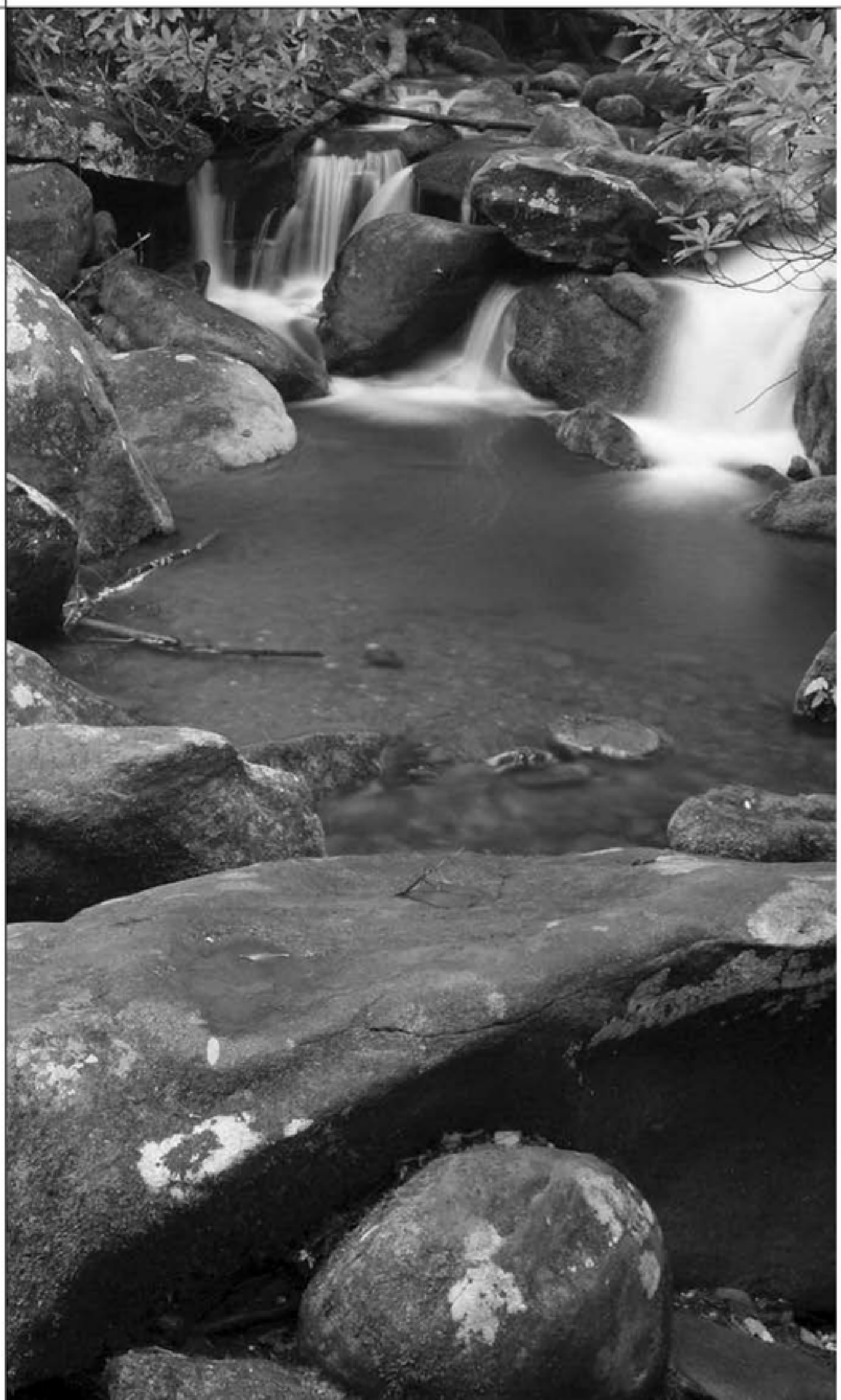


Фото:
gotowall.com

ПУЛАТ АХМАТОВ

Енот

СЦЕНАРИЙ

В лесу, среди темных сосен, шли два парня. Сучья ломались под ногами, хрустела жухлая листва. Ровный писк в наушниках иногда становился тревожным — тогда парни замирали и внимательно начинали разглядывать землю, медленно, словно лаская траву, двигали рамкой миноискателя.

Эдуард, задумчивый мужичок в возрасте еще далеком от старости, но горестный, с неподвижными глазами и редкой щетиной на скулах, тоже шел по лесу. Неожиданно он застыл, пригнулся, стал похожим на какое-то большое животное, сделал два осторожных охотничьих шага с тропинки и упал, споткнувшись о вывернутый из земли пень. Из кучи травы с шумом поднялся селезень, встал на крыло и стремительно исчез в просветах высокого леса. Следом, с таким же шумом, вылетела из травы и гусыня. У Эдуарда глаза вновь стали неподвижными, он вернулся на тропинку и продолжил путь, как оказалось, навстречу копателям. Они встретились на поляне, очищенной от бурелома, не удивились, вяло качнули головами, поприветствовав друг друга, как это бывает у знакомых, но не совсем близких людей. Один из парней неожиданно поднес рамку прибора к одежде Эдуарда, поелозил вверх-вниз, услышал зуммер и выудил из кармана связку ключей. Сам же первым и рассмеялся, отдал ключи и потрепал Эдуарда по плечу. А второй громко хлопнул в ладоши и сказал: «Бум». Парней рассмешило, как Эдуард вздрогнул, как сказал устало: «Кончай, а!», и они, посмеиваясь, пошли слушать землю дальше.

Эдуард вышел из леса. В воздухе за день скопилась духота, и вечер не принес облегчения. Эдуард смахнул пот со лба, продолжил путь — прошел мостик через овраг и пошел дальше. Вышел к дому. Не доходя до крыльца, свернул к будке, видом своим подобной множеству других, укромно стоящих над деревенскими выгребными ямами.

Металлоискатели уже лежали на плечах у парней, а сами они выходили на дорогу с глубокой от лесовозов колеей, когда треск велосипедного звонка заставил остановиться и пропустить старика почтальона, кивнувшего им, а еще через десяток метров свернувшего к небольшому дому с палисадником, с крыльцом и двускатной рыжей крышей.

Эдуард сгорбился у старого радиоприемника, пристально вглядываясь в глазок индикатора, пытаясь сложить

Пулат Ахматов — один из призеров конкурса «Личное дело»-2010. Его сценарий «Джуги» см.: «Искусство кино», 2011, № 2.

в нем крылья настройки. Вздыхал, когда помехи не устранялись.

Калитка была не заперта, но почтальон не торопился, ожидал, когда хозяин услышит требовательное дребезжание звонка и сам выйдет навстречу. Не дождался, снял с багажника сумку и пошел к дому. Копатели, проходя мимо, задели велосипед, отчего тот упал на землю, издав жалобный треск. Почтальон оглянулся, хотел повернуть назад, но другие звуки заставили дернуть на себя дверь.

Эдуард хрипел, раскачивался на веревке, ногами пытался нащупать опрокинутый табурет.

— Ёпть!

Почтальон обхватил колени Эдуарда, пытаясь поднять вверх тело, потом умудрился посадить висельника себе на плечи. Эдуард поймал веревку над головой, подтянулся, да старик внизу, а это стало заметно по налитым кровью глазам, начал терять силы.

— Ура-а-а!!!

Почтальон закричал страшно, взбадривая себя этим воплем, но и желая быть услышанным с улицы, потом на глаза ему попался стол, и он бросился к нему, отпустив ноги висельника. Бедняга вновь захрипел. Старик тянул стол на себя, ронял все, что на нем было, а когда ноги Эдуарда оказались на столешнице, обмяк и свалился на пол.

Эдуард опустил руки, тряс кистями. Шея же оставалась перехваченной веревкой, поэтому из-за вздернутого подбородка казалось, что Эдуард смотрит в потолок. Старик рванул в сени, оттуда назад, с ножом.

— Погоди, я щас...

Подвинул табурет, перебрался на стол и занялся веревкой. Стол заскрипел и сложился. Старик повис на Эдуарде, и веревка не выдержала.

— Ёпть!

Оба упали на пол. Старик смотрел изумленно и внимательно, будто в первый раз его видел, потом кулаком ткнул в грудь.

— Ты сдохнуть хотел?

Увидев, что Эдуард никак не реагирует, старик уже с замахом ударил его по лицу, а пяткой в ботинке со знанием, болезненно по косточкам ноги. Отполз, когда увидел, что Эдуард возвращается из забытья. Встал, пошел к дверям, где оставалась впопыхах брошенная сумка.

— Ты что чудишь, хрен мамин? — крикнул старик и, встав в проеме, близоруко повернул конверт к свету. — Тебе, заказное.

Эдуард протянул руку. Почтальон вложил в нее конверт и уже у выхода сказал медленно:

— Ну ты кино! Нельзя! Обидел кто? Так ты не баба! — Посмотрел по сторонам и сменил тон: — Бухал? С кем? Иль случилось что? А! Ты, наверное, лампу в свете хотел поменять? А тебя коротнуло! Тогда да, все объяснимо, если так. Понимаю... — Он натужно зашелся смехом, перешедшим от напряжения в кашель, вытянул трубочкой губы и поднес к ним кулак. Постоял секунду молча и неподвижно, глядя на Эдуарда тем самым изумленным и внимательным взглядом, каким глядел на него после неуклюжего падения, потом потрогал ткань на брюках. — Слышь, Эдька. У Осиповой постояльца помнишь? Из Питера? Он рассказывал, что Берия, когда его кончали, обделался, а уж он на что привыкший был ко всем этим делам. А мы с тобой сухие, хотя и без привычки! Так что, увы, — старик опять, оставив глаза серьезными, зашелся в смехе, — и самое главное, Эдька, прикинь, каким бы тебя увидели соседи? Осипова! Синим, обделанным! Тьфу, твою мать! Ну ты... живой? Вижу. Ты запомни: это первый раз умирать не страшно, а потом не дай бог! Так что... больше не надо! Да? Ты это... не позорься больше.

С реки донесся гудок. Короткий, звериный. Почтальон, будто только для него и прозвучал этот сигнал, засуетился.

— Витька. Я хочу в город на нем, к зубному. Велосипед пока у тебя оставлю. Один хрен снова сюда, на встречу депутатскую. Про газ обещать будет. Так что готовь всё, я те одному горевать не дам.

— Пей...

Это Эдуард впервые заговорил, с трудом, сипло, будто глотая камни, а дальше говорил уже без звука, от-

крывал рот, шевелил губами и пока еще не понимал, что стал неслышим, что голос с последним словом «пей» и закончился, иссяк, как выпитый сосуд. Точно так же и растерянная улыбка медленно сползла с его лица.

— Что-что? Извини, не расслышал...

Почтальон достал с полки бутылку, спрятал в сумку, еще раз посмотрел на Эдуарда, качнул укоризненно головой и ушел.

К берегу подходило небольшое судно, видно, бывший сейнер, списанный по старости из рыбацкой артели. На ближнем борту готовая зацепиться багром стояла Лена, а Виктор, капитан баркаса и муж Лены, был в рубке, управлял. На пристани были пара теток, одинаково грузных, да один из парней-копателей с бугристым рюкзаком на спине. Почтальон успел в последний момент, перед самым отплытием. На палубе он прошел мимо рубки на корму, где и сел на деревянную скамью. Подошла Лена, потрясла мелочью в банке. Судно вздрогнуло и медленно отвалило на большую воду. Одинаково скучные, с двух сторон поплыли назад берега.

Катя размашистым шагом шла вдоль плетня. Пройдя мимо сарая, оказалась на огородах дома. Там привалилась к штакетнику и прокричала:

— Кум! Витька, иди сюда!

Виктор подошел к забору.

— Твоя дома? Нет? Я знаю. Иди за мной... Ты как ко мне относишься? Говори, что тогда говорил!

— Я рядом с тобой не чувствую себя мужчиной. И что?

Катя залепила ему пощечину. Виктор зло сплюнул, но не отошел.

— А сейчас, — Катя ударила еще раз, — чувствуешь? Ты мужик или нет? Тебе показать, как надо это делать? Ну, докажи, что ты мужчина! Не позорься!

— Кать, иди куда шла. Что ты, как мужик, тут руками размахиваешь? Уйди по-хорошему. Или послать?

— Чего? Ах ты, зараза! А может, тебе как раз-то мужик и нужен?

Виктор размахнулся, но сумел в последний момент сдержать себя, потом вновь сплюнул, повернулся в попытке уйти. Катя вцепилась в его рубаху.

— Стой, зараза! Иди за мной. Ты хочешь? На! На, я сказала! Я тебя сейчас убью, скотина, а ну стой. Скажи да, идиот!

— Да! — заорал Виктор и бросился на нее.

Он схватил Катю в охапку и, держа перед собой, потащил к сараю. Катя выставила руки перед собой, уперлась ими в створ двери, затылком пытаясь разбить его лицо.

— Зараза! Ты хочешь? А я хочу? Ты меня спрашивал? Ты что делаешь, скотина! Ты чего, сдурел? Ой, какой шустрый! Да пусти ты!

Виктор, стиснув челюсти, откинув голову назад, вталкивал ее в сарай. Кате удалось вцепиться ему в волосы и дернуть на себя.

— Ишь, домогальщик нашелся! Ну, иди сюда, иди! Боишься? Мутный! Нудный! Шилом море не нагреешь! — уходя, победно прокричала Катя.

Виктор крутил головой по сторонам, в надежде никого не увидеть.

Пивная. Дымная, шумная. Появились несколько мужчин в промасленных спецовках. Взяли поесть и устроились на свободных местах. Буфетчица, вытирая стойку, махнула тряпкой преднамеренно неловко, и капли дотекли до Кати, которая должна была вытирать столы, уносить посуду, но сейчас стояла, прислушиваясь к разговору в ближнем углу. Там были Виктор и еще двое — худой и длинный, но с круглой физиономией и нормальный, не худой. Все погодки. Все, это было заметно, хорошо выпили. В пивной был обычный гул, слова мешались одно с другим, в большинстве своем были невнятными, а потому и непонятными, но Катя, собрав внимание в кулак, неохотно перемещаясь по залу, старалась все же быть рядом с углом, где сидела компания Виктора.

Тот, что был пониже, спросил, кивая на девушку:

— Не дает?

Виктор скосил глаза, огрызнулся:

— Не ори. Что ты? Тебе говорю! Скажи, что там насчет соляры? Будет?

— Сам не ори... и разговор не переводи, умник! Я ему одно, он другое...

В разговор вступил круглолицый, поднятым пальцем требуя особого внимания.

— Красивая она баба, с одной стороны, а с другой стороны, у нее лицо. Да? Но не в морде дело, совсем не в этом. Ну конечно! Просто не хочем, и все тут!

За столиком рассмеялись. Катя ушла в подсобку, провожаемая новым всплеском смеха и взглядом буфетчицы, подсчитывающей мелочь на скользком прилавке. Закончив, буфетчица передвинулась ближе к дверям, вытянула шею, не увидев Катю, вошла. Та, прижав руки к животу, сидела на ящике с пустыми бутылками и, казалось, спала или просто замерла, прислушивалась к себе. Буфетчица тронула ее за плечо.

— Не дуйся.

— А кто дуется?

— Будет врать-то, — усомнилась буфетчица.

— Я его сделаю!

Катя на пальцах одной руки и согнутым пальцем другой показала, как она это сделает. Катя была высокая, грузноватая, но статная, с большими руками и ногами девушка. В ее лице самым приметным были полные губы и белые крупные зубы, блестевшие, когда Катя улыбалась. Сейчас ей было не до смеха.

В пивную, виляя хвостом, вошла собака — судя по обвисшим до земли соскам на брюхе, сука. Она пошла под столами, прося милостыню, ее пнули, и она с визгом и неожиданной ловкостью, под смех, выскочила обратно на улицу, за угол, напугав мужика, справлявшего нужду у стены деревенской забегаловки.

Катя на берегу реки пыталась плакать. Она морщила лоб, пальцами проводила по закрытым глазам, от скул к переносице. Слез не было. Попробовала поныть — самой стало смешно. Катя вынула зеркальце и посмотрела на себя, потом повернула голову на шум — у пристани баркас мелко бурлил водой. Волнение под кормой стало заметнее, и баркас, подрагивая, оттолкнулся от берега. Матрос Лена, отложив багор, сворачивала в кольца толстый канат, Виктор выводил судно на воду.

Собрав народ с дальних причалов, баркас развернулся посреди реки и пошел обратно. На корме Эдуард, на скамейке, на том же месте, где днем раньше сидел почтальон. Подошла Лена и потрясла мелочью в банке. Судно шло к пристани, и Лена приготовила вновь багор.

На причале, заметная издали, на голову выше других, стояла Катя. Виктор уткнулся в приборы, а у Лены начали каменеть скулы. Судно замедлило ход, потом ускорилось и, не причаливая, прошло мимо. С берега закричали, покрыли едва слышным матом, а Катя качнула головой и улыбнулась. Какая-то бабка подошла к ней и толкнула в грудь. И пьяный мужичок оскалил зубы. Баркас взял курс на город...

Эдуард бродил по задворкам станции. Пройдя мимо бараков, вышел к деревянным сараям и пошел вдоль длинного их ряда. Потом свернул еще раз и оказался в странном закутке — на рельсах стоял вагон с открытой настежь дверью, рядом на черных шпалах верхом, как на коне, сидел малый без лица. Там же, на продолжении шпалы, было разложено белье — розовая кофта, джинсы. Что-то голубое, кажется, блузка, скрывая лицо от солнца, было и на голове бомжа. А перед ним на газете лежали остатки еды. Эдуард прошел мимо и уткнулся в кирпичный забор. На обратном пути услышал шум льющейся воды и, подняв голову, вздрогнул — в проеме вагонной двери белела большим мокрым телом девица с красными волосами. Эдуард разглядел глубокие ямки на коленях, низкий выпирающий валик на животе, синие пятна на опухшем удивленном лице.

— Дуй отсюда, — сказал бомж.

Девица рассмеялась и, не стесняясь наготы, повисла на поручнях.

— Эй, ты это... ты с ним? — продолжил бомж.

— Да, я вышла замуж! По любви! Скажи ему! — почему-то громко, почти на крике, ответила та.

Бомж взял с газеты нож и попытался ударить Эдуарда, но не удержался на ногах и, падая, задел лицом подножку вагона.

— Ну как, он понятно тебе объяснил? — продолжала кричать девица.

Эдуард наконец-то выбрался из опасного тупика, куда-то свернул и увидел еще один ряд домиков, собранных из чего попало. У одного из картонных домов и сидела на ящике его жена. Эдуард подошел, показал письмо.

— Ты кто такой? Я не пойду никуда, — сказала жена.

«От Кристинки письмо пришло. Интернат закрывают...» — карандашом вывел Эдуард на конверте.

— Ух ты! Она что, сама написала? Уже умеет? И читает тоже? Ты что мелешь?

Жене было трудно смотреть прямо перед собой, но она старалась, поэтому голова ее дергалась.

«Нет», — покачал головой Эдуард и ткнул пальцем в буквы: «Забирать ее надо».

Он сглотнул, открыл и закрыл рот, перешел на сиплое, со скрипом мычание и зевнул вдруг. Жена прочла, оттолкнула руку с конвертом.

— Вот и бери...

«Я?» — удивленно ткнул себя пальцем в грудь. «Нет!» — закачал головой Эдуард и вновь поднес карандаш к конверту.

— Ты! — продолжила жена и, заводя себя, все повышая и повышая голос, заголосила: — Ну сколько можно, а? Ты чё пришел, а? Пошел вон! Пошел вон, кому сказала!

Ей удалось придать устойчивость голове, голос ее окреп, и конец фразы перешел в визг, на который и прибежали бомж, красноголовая девица, уже одетая, и еще пара детин с одинаково опухшими лицами. Девица кричала, а детины были сосредоточенными и злыми.

— Уходи ты ради бога! — вдруг трезво сказала жена, пряча лицо под руками.

Его свалили. Он извивался ужом, получал пинки, но когда здоровенный малый ударил так, что стало больно, побежал прочь. Его догнали, один из бомжей подпрыгнул, пнул в спину, от чего Эдуард лишь чудом удержался на ногах, не упал, но сник духом и обреченно повернулся к преследователям. Двое подбежали и встали, не понимая, почему он от них не убегает.

— Еще хочешь? Вали отсюда!

Эдуард согласно кивнул. Второму этого показалось мало, он вставил и от себя:

— Пес!

Эдуард еще раз мотнул головой и рванул в сторону вокзала, перепрыгивая через рельсы, шпалы. За спиной победно засвистели.

— Молчи, сука! — сказал злобно бомж и толкнул красноголовую девицу, затем подтянул ее к себе.

— Кто это был? Чего он хотел?

— Бывший мой. Домой звал, — подала голос жена Эдуарда.

— Убить бы тебя насмерть! — словно не услышав, продолжал бомж терзать красноголовую девицу.

Ночью задул ветер с реки, и незапертая дверь начала от этого раскачиваться и скрипеть. Эдуард поворочал в темноте глазами. Ничего не видя вокруг, начал одеваться. Вновь скрипнула дверь, затем стукнула, будто кто-то вошел в дом. Эдуард проснулся окончательно, пошел смотреть. Успокоился, когда понял, что дверь дрожит от ветра.

Эдуард сидел на табурете, держался за шею. На коленях — распечатанная пачка печенья. Обломки стола громоздились рядом, и он пнул их, без досады и без силы. Так же и жевал, наверное, без вкуса и ощущений, медленно ворочая головой из стороны в сторону, будто проверяя шею на боль.

На лесной поляне бил родник. Вода бесшумно сочилась из земли, попадала на кусок шифера, стекала по желобу в яму, растекалась, отчего всегда в этом месте была лужа, а дальше так же незаметно и тихо уходила ручейком в глубь леса, в озерцо. Над родником обложенный камнями у основания кренился старый деревян-

ный, обросший мхом крест. На нем едва читаемые буквы: «Живоносный источник Афонского монаха Пантелеимона».

Эдуард лежал в луже, раскинув руки и ноги. Набрав воздух в легкие, спрятал лицо в воду, выдохнул под водой, отчего всплыли и лопнули пузыри. Потом опять лег. Теперь пузырем вздулись трусы. Над водой торчала только его голова с широко распахнутым ртом...

Эдуард оделся, вымыл руки и лицо, набрал баклажку воды и, проверив, не нарушил ли чего, не забыл ли что-нибудь, свернул на тропинку и скоро был уже в деревне. У магазина толпились люди — проходила встреча деревенских с депутатом. Одна сельчанка, сваха Осипова, просила прислать быка для ее коровы — несчастное животное страдает и плачет по ночам. Рядом ждала своей очереди выступить с концертом стайка сельских бабок в кокошниках, ярких фартуках, в румянах и лентах.

Эдуард купил хлеб, консервы и отправился к себе, опять мимо сельского схода.

Дома прошел в дальнюю комнату, открыл шкаф и из кармана пальто достал почтовый конверт, такой же, что принес ему почтальон. В конверте была тощая стопка денег и паспорт. Раскрыл документ, вложил в него деньги и унес в большую комнату, где опять сел на табурет и взялся за шею. Смотрел перед собой без смысла и вновь что-то жевал, опять без вкуса и ощущений. Затем покидал в сумку вещи, выдернул шнур приемника из розетки, запер дверь, взвалил на плечо велосипед почтальона и с баклажкой воды в руке под дальнее старушечье пение пошел к причалу.

Старушки пели старательно, громко, самозабвенно. Вскоре к их пению присоединились и остальные жители деревни.

Перевесившись через борт, Эдуард смотрел, как разбивается волна о нос судна. Река повернула, и открылся город.

Эдуард вышел на привокзальную площадь, небольшую, безлюдную, залитую солнцем и оттого выглядевшую еще более безжизненной. В старом из красного кирпича здании вокзала что-то шевельнулось в дверях, и он пошел туда. Раскормленный кот по-хозяйски хотел улечься на пороге, но, увидев Эдуарда, отступил. Женский голос сказал в окошко:

— Место только боковое. Будешь брать?

Эдуард кивнул, протянул деньги.

— Третий вагон, место сорок пять... отправление в четыре ноль пять... стоянка минута, он опаздывает... не проспите. Кис-кис-кис! — в конце фразы невидимая кассирша, перед тем как позвать кота, перешла на «вы».

За бетонной стенкой на краю площади в небо поднимался сизый дымок. Эдуард подошел, увидел паренька, который обжаривал на костре хлыст кабеля. Эдуард пошел вдоль свалки. Вскоре вернулся, держа в одной руке такой же обрезок провода и пустую консервную банку в другой. Эдуард собрал холмик земли, увлажнил его, размял и ткнул в него кулаком, той частью, которой бьют, а потом туда же воткнул и четыре пальца правой руки. Получилась форма, в которую Эдуард влил раскаленный свинец из банки. Через некоторое время он примерил отливку на руку и остался доволен. Паренек начал смотреть с удивлением, которое в конце концов перешло в уважение. А сам Эдуард время от времени посматривал в сторону завокзальных трущоб. Посматривал с опаской.

Поезд возник внезапно — точки света, совсем недавно едва различимые в сплошной тьме, вдруг стали огнями локомотива, а ночная тишина станции куда-то ушла, уступив место грохоту колес. Эдуард бежал вдоль состава, пытаясь угадать остановку третьего вагона, затем, сообразив, что все перепутано и нумерация идет от хвоста состава, побежал в обратную сторону. Он успел, вскочил на подножку, прошел в вагон. Сонная проводница указала его место. Сумку он положил под голову, баклажку за спину и быстро заснул, в одежде, свернувшись на полосатом матраце.

На следующей станции в поезд сел патруль. Наверное, станция была

узловой: на путях стояли вагоны и платформы с грузом, какие-то указания выдавало станционное радио. Было раннее утро, и вагон еще спал. Патруль медленно, от отсека к отсеку, прошел его вдоль, переступая через сумки, уклоняясь от рук, свисающих с полок. В какие-то лица милиционеры вглядывались пристальнее обычного. Назад милиционеры шли быстрее. Проводница закрыла за ними дверь, и локомотив, вздрогнув, потащил вагоны дальше, оставляя позади красные пристройки станции, поворотный круг, водонапорную башню. Потом, просигналив, состав застучал вдоль приземистых бараков. Эдуард проснулся от этого странного, похожего на короткий крик птицы, гудка локомотива, прильнул к окну — под насыпью стоял автобус, рядом горстка «неместных» людей смотрела на поезд. Чуть дальше, за темной землей, блестела река. Вагон потряхивало, держать лицо у стекла было неудобно, и Эдуард вновь лег.

К парню, который шевелил губами, считая вагоны, подошли несколько человек, встали рядом. Самый молодой из них, Холбой, вдруг замахал руками над головой. Остальные рассмеялись. Отдельной кучкой стояли женщины. Они тоже смотрели на проходящий поезд.

— Вон туда иди, — из автобуса показался водитель в закатанных по колено штанах, протянул ведро Холбою, — принеси воду. Пыли много. Постой! — он кинул тряпку. — Сполосни.

Паренек поймал тряпку и побежал к реке. Водитель смотрел ему вслед, потом оглядел стоящих у автобуса пассажиров.

— Отдохнули? Размяли ноги? Ей ведь нельзя дышать пылью, — он кивнул на беременную женщину.

Та смутилась, отвернула лицо. Ее спутник благодарственно прижал ладонь к груди.

— Потерпите, — сразу всем сказал водитель, — немного осталось. Скоро поедем. Он на ходу дышит, как рыба, — водитель ртом показал, как дышит рыба, — будет легче.

— На Москву пошел, — сказал невысокий мужчина с раскосыми глазами и тоже начал считать вагоны: — Бир, экю, уч... саккыз... — потом сбился со счета и смотрел на проносящиеся вагоны уже просто, без интереса. Вернулся паренек с ведром. Водитель прошел в конец салона и оттуда, будто поливая асфальт, с силой обрушил поток воды. Вода вытекла из салона, водитель накрыл тряпкой подножку и крикнул:

— По местам! Едем! Вы что, не слышите? По-русски еще-уже не понимаете, что ли?

Автобус вырулил на шоссе и влился в поток. На Москву.

Проводница, поторапливая пассажиров со сдачей белья, шла по вагону от отсека к отсеку. Эдуард, перешагнув через кучу собранного тряпья, открыл дверь в тамбур. В окне мелькали, чередуясь, пригороды Москвы, высокие новостройки, разрисованные лозунгами ограды промышленных зон. Затем, притормаживая, в окне поползла серая лента перрона.

Эдуард вышел из вагона и через мгновение был унесен толпой. Вскоре он мелькнул в водовороте людей у подземного перехода и так же быстро исчез.

Он подошел к зданию клуба вечером, потоптался у дверей. Вышел охранник и уставился на него, ничего не говоря и не подходя ближе. Эдуард протянул клочок бумаги. Охранник прочел, отвернулся и что-то сказал в рацию. Из-за угла вышел человек в синем фартуке и удивленно раскинул руки.

— Ё-моё! Братка!

Они спустились в подвал, белый от кафельной плитки и от больших светильников на потолке. Вкусный запах шел из квадратного проема в конце транспортерной ленты, по которой Брат и еще две женщины-азиатки отправляли на кухню вымытую посуду, получая ее грязной сверху лифтом.

— Бухать хочешь? — спросил Брат, — а жрать? А что с горлом? Ангина?

Пришел лифт, и Брат начал разгружать его, потому и не увидел смущение Эдуарда. Да и сам он, видно, был не в себе — улыбался и суетился бессмысленно и много.

— Я тут замещаю... показываю, что и как на личном примере. Подожди, — сказал Брат, — через полчаса закончу, поедем ко мне. — Потерпишь?

Эдуард кивнул. Потом один раз открыл и закрыл рот — получилось «Да». Брат присел, укладывая в сумку бутылку с красивой этикеткой. Содержимое графинчика перелил в бутылку с такой же по цвету жидкостью.

— Текила! Пил когда-нибудь ее? Щас, брат, щас. Смена придет, и мы отвалим.

Брат снял фартук и повел Эдуарда к выходу. У клуба останавливались красивые машины, из них выходили красиво одетые люди, ночь дышала праздником. Брат взял Эдуарда за локоть и повел по улочке в другую сторону. Там стояла его машина, тоже не русская, но маленькая и потертая, в которую братья и сели, уложив в багажник сумки и пару пакетов.

— Все, брат, едем праздновать!

Они поехали.

— Автомат! — сказал с гордостью Брат и пояснил: — коробка-автомат!

Потом свернули, потом опять ехали и попали в спальные районы города.

В нише между сиденьями лежала плоская коробочка с кнопками. Эдуард взял ее в руки, рассматривая, нажал на кнопку — зазвучала музыка, панель магнитолы ожила мигающими огнями. Уже с интересом он нажал другую кнопку. Из динамиков зазвучал бархатный голос: «...премию за комплекс инновационных разработок и создание высокотехнологичного производства волоконных лазеров и систе...»

Эдуард переключил, ушел с этой волны. Новый диапазон, женский голос: «...ской музыки принял Зал имени Чайковского, где Государственный филармонический оркестр исполнил Первую симфонию и Сюиту в старинном стиле для скрипки и фортепиано Альфреда Шнитке».

Эдуард нажимал кнопки, но пульт перестал слушаться. Зазвучал фрагмент произведения.

— Знаешь, брат...

Эдуард повернул голову на эти слова Брата, молча сказал: «Что?»

— Ладно, потом, — Брат обнял Эдуарда за плечи, притянул его голову, потом, увидев, что это проявление родственного чувства осталось непонятым, сказал, пряча обиду: — Батарейка села, — и вручную нашел музыку попроще.

Эдуард отложил пульт, придвинулся к панели. Изучил, отвернулся к окну. Брат перестал смотреть с укором и, придумав что-то, вновь оживился, достал телефон.

— Аллё, Лера? Ты? Живая? Ну слава богу... Ты где? Короче, стой там. Я сейчас буду. Минут через... короче скоро. Оки! До связи.

На остановке Брат притормозил, и, встав со скамьи, медленно и плавно, рекламно улыбаясь, к машине подошла девушка. Она открыла дверь, ту, за которой сидел Эдуард, удивилась, потом села на заднее сиденье. Брат поймал ее лицо в зеркале.

— Привет честным мошенницам прилавка! Как дела?

— Балда, — девица шлепнула его ласково по затылку, потом придвинулась ближе. — Что так долго? Я писать хочу...

Брат рассмеялся, посмотрел на Эдуарда, потом хлопнул себя по лбу.

— Знакомься. Это мой брат Эдуард! Эдуард номер первый! — вновь рассмеялся Брат, потом хлопнул Эдуарда по коленке. — Не обижайся.

— Лера! Очень приятно. Ой!

Девица быстро легла на сиденье. Их обгонял патрульный автомобиль. Пару секунд две машины шли вровень, их разглядывали, потом «Форд» прибавил в скорости и умчался. Брат выдохнул, повернул голову назад.

— Ты что?

— А ты сам чего?

— Я? Не знаю... на всякий случай.

— Это наши. Из «сотки»... Уроды, житья от них никакого...

— Что хотят?

— Что, что? Будто сам не знаешь! Ты быстрее можешь ехать? — рассмеялась девица.

— Ах, сколько в жизни огорчений от мимолетных увлечений. Да, Лерик? — серьезно в зеркало сказал Брат.

— Если я тебя огорчаю, останови машину, — тоже в зеркало ответила Лера. — Счастливо оставаться!

— Ох, любишь ты театр... — сказал Брат, но Лера вновь ласково шлепнула его по затылку.

— Езжай быстрее! Я ведь просила...

— Ты с Левой разговаривала? — удлинял серьезные минуты Брат.

— Да. Говорит, пока нет ничего, но... Короче, сам зайди к нему.

— Он так и сказал?

— Нет, я сама придумала! Ну, конечно, он сам.

В лифте Брат шутливо головой боднул девицу в грудь. Лера укоризненно повела глазами в сторону Эдуарда, грудью же оттолкнула голову Брата.

— Не балуй. Пролью.

— Так ты говоришь, интернат закрывают? Насовсем? — уже на кухне спросил Брат, выкладывая содержимое пакетов, звеня посудой. — И что делать теперь? Кристинку домой заберешь? Блин, Лера, ты скоро?

Вошла Лера. Теперь, при свете, Эдуард разглядел ее. Без каблуков она была приземистой, широкобедрой, с мясистыми носом и губами. И не такой молодой, как показалась на остановке.

— Воды нет, — сказала Лера.

— Как нет? Я ведь чайник набирал только что!

Брат открыл кран. Тоненькая струйка будто втянулась назад, а вместо нее раздалось шипение. «Если в кране нет воды, значит, выпили жид...» — Брат не договорил, увернулся от Лериной руки, продолжил: — Бля! Ну как так жить можно? А у тебя в баклажке что? Вода? Тащи сюда!

Эдуард качнул головой: «Нет».

— Почему нет? Ты чего? А-а-а! Из родника? Для Кристинки? Вода от Пантелеимона! Ха-ха! Тогда не надо, — согласился Брат. — Сообразим как-нибудь! — и повернувшись к Лере: — Вот это еще теплое, но лучше согреть, давай займись. Поработай женщиной!

— Сам займись. Я руки еще не мыла. Кстати, вы тоже.

— Откуда я знаю, где у тебя что!

— Ой-ё-ёй! — сказала Лера и вышла.

— Как скажешь, — Брат послушно достал сковороду, открыл холодильник. Не оборачиваясь, пояснил Эдуарду: — Это ее хата. У меня ремонт, бардак жуткий! Потом увидишь. Ты когда едешь? Если завтра, то я бухать не буду. Ты заберешь Кристину? — Брат повернулся в ожидании ответа и на лице изобразил ожидание. — Ну ты, брат, даешь! Ладно, об этом потом поговорим. Слушай, сними ты этот пиджак. Да лучше выкинь его совсем. У меня есть дома вещи, завтра наденешь. Что как неродной сидишь? А? По маленькой для начала? — Брат подтянул вошедшую на кухню Леру к себе и округлил глаза.

— Да вы, тетенька, уже пили! Ах ты бухарик! — Не отпуская Леру, поднял стакан. — За все хорошее! Фу! Слушай, хозяюшка, по-моему, подгорает! Нет? Ну и ладушки... сейчас сядем. Еще по одной и сядем. — И неожиданно запел: — «Как попид горо-о-о-ою... речкой заливно-о-оую казаки йдут, казаки йдууууут!»

Ночью Эдуард пошел на кухню пить воду, как был, в майке и трусах. Спал он на раскладушке в коридоре. Туда же выходила незапертая дверь в единственную комнату квартиры. Сейчас в ней громко спал Брат. Не зажигая свет, Эдуард открыл форточку и, просыпаясь, всмотрелся в темноту. Солнце еще не поднялось, но на востоке уже светлело и было видно, как далеко, в просвете между домами, блестит накатанная дорога. Вошла Лера. Ночная рубашка на ней заканчивалась выше колен, сверху все просвечивало, и Эдуард быстро влез в пиджак.

— Не суетись, — сказала Лера. — А почему мы не спим? Или ты и не ложился еще?

«Да», «Нет», — кивками ответил Эдуард. Лера включила телевизор, убавила звук и в мерцании экрана попыталась разглядеть стоящего у окна Эдуарда. Но, увидев лишь неразборчивый силуэт, достала ведро и принялась прибирать со стола.

— Слушай, а кто был ваш папа? Немец? Ты Эдуард, твой братец Леонард, хотя храпит как Кузя... Вы немцы? Нет. Жаль. Да сядь ты, ради бога! Продует ведь. Тем более спиной стоишь, а поясница для мужика — это ведь главное. Есть будешь?

«Нет», — беззвучно ответил Эдуард. Лера открыла холодильник, изучила содержимое и сделала выбор: достала упаковку колбасок. Сосредоточенно налила масло в сковороду, тщательно, не торопясь, вскрыла прозрачную крышку и так же медленно, растягивая удовольствие, уложила колбаски в сковороду. Дождавшись появления хрустящей корочки, сняла еду с огня. Отломив большой ломоть хлеба, стала есть, обходясь без приборов, забирая горчицу колбаской и запивая пивом из горлышка.

— Не немцы, значит? Да, придумали вам имена. Звучные. Отец или мать? Что «нет»? Ты что такой пристукнутый? Он сказал, что от тебя жена ушла. Тяжело? Знаю, тяжело. Хотя как посмотреть. Знаешь, в чем плюс одиночества? Ни за кого не нужно отвечать. Полная безответственность! Это блеск! А ты только говорить не можешь? Со всем остальным нормально у тебя? Без проблем? Вот твой братец, он вот... ну ладно, об этом не буду. Ишра-а, одним словом. Садись, ешь. Вкусно. Баварские! — Лера выдохнула, кивнула своим мыслям, потом чему-то улыбнулась, словно вспомнив хорошее: — Так про немцев! Конечно, больно признаваться всенародно, но был у меня как-то бурный роман, еврейско-эсэсовский. Еврейскую сторону представляла... ну ты понял кто, твоя покорная, а эсэсовскую — внук знатного эсэсовца, который даже в Нюрнбергском процессе фигурировал. Ну так вот, у этого внука была тоже как бы проблема, ну вначале. Через три месяца у него все пахало так, что мама не горюй! Тут очень-очень важно, чтобы именно общение перло со страшной силой. Ты понимаешь, о чем я? Так кивай, если понял! Остальное должно быть вторичным. Получилось — супер, не получилось — другой супер. И ффсё! Блин, что же так тихо кино показывают? И громче нельзя сделать, разбудим. Где пульт? Выключи его. О чем я говорила? А! Вспомнила! Лапа, он не был невростеником. Он был классическая такая «белокурая бестия». Такой высоченный, такой голубоглазый, такой блондин и такой весь такой. Имя имел зашибическое. Про его имя один писатель сказал: «Вольфганг... это звучит как рельс, упавший с третьего этажа». Вольф-Ганг! Ганг! Классно? Да... — Лера задумалась, повела глазами по столу, отодвинула блюдце с окурками. — Это в унитаз. Что-то еще хотела сказать... А! Вспомнила! Об этом самом. Тетку правильную тебе надо найти. Чтоб она в тебя влюбилась до мокрых трусов, тебе этот факт был бы как минимум приятен. Следи за мыслью. Интеллект ее должен быть одинаковым с твоим, или хотя бы близким твоему, и не только головной, но и как бы... другой тоже. Баланс природы. Одним словом, сенсорик тебе нужен, короче говоря, белый. — Лера подняла голову, оборвала смешок и вновь всмотрелась в Эдуарда, пристально и трезво. Лоб ее при этом прорезали морщины, а она, заметив, куда смотрит Эдуард, встряхнула головой и челка вернулась на место.

— Я понятно говорю? А твой братец меня не понимает, вот и храпит. А знаешь почему? Потому что самолюбие, палки зеленые, пальцем не раздавишь. Ему проще спать! — Лера обошла стол и, подойдя к Эдуарду, положила руки ему на затылок, увидев красную полосу на шее, вздрогнула, ойкнула про себя и не сдержалась: — Вот ты какой, оказывается! — и неловко, стараясь попасть в тон, каким обычно разговаривают с больными, продолжила: — Все будет хорошо. Так со всеми случается. Особенно по средам. А у меня от внезапного звука стало екать сердце, боюсь теперь тишины. И никак привыкнуть не могу. Представляешь? Что за лабуду мы

смотрим? Где пульт? Идем на балкон... там погода хорошая. Или давай выпьем. Ты как? — Леру качнуло, и она прижалась к спине Эдуарда грудью, от чего тот сжался и отодвинулся. Лера рассмеялась и обиделась: — Ой-ёй-ёй! Елки зеленые! Какой ты, а! Нежный! Так про жену что, правда сбежала? Слушай, а ты вообще мужик? Или ты от пупа ниже старше, чем до пупа? Тогда и сенсорка не поможет! Ха-ха-ха! Ну ладно, пошутили и хватит. Да... еще вот что. То, что я тебе говорила тут, — это все неправда, выдумка. Про балконы, рельсы и так далее. Инда-а-а, не та аудитория. На том и замолчим. — Она открыла кухонный шкафчик, покопалась там, погремела банками. Не поворачиваясь, отделила несколько купюр от пачки. — Вот, это он тебе передал, — Лера протянула деньги. — А теперь иди, извини, я убираться хотела сегодня, видишь, какой бардак, а я не люблю, когда в доме бардак... а куртка его на вешалке. Надень, когда уходить будешь. Я в ванную, пока воду не отключили.

Лера зажала рот ладонью и побежала в ванную комнату и там, за дверью, громко заработал душ. Эдуард был у дверей, когда в коридор вышел Брат. Он подошел к Эдуарду, ткнулся головой ему в грудь и заплакал:

— Братка. Как хорошо, что ты говорить не можешь! Ты не думай, у меня все получится. Не говори мне ничего, я сам все знаю. Спасибо тебе.

Брат пошел досыпать. Остановился на секунду у дверей ванной комнаты, послушал. Когда пошел дальше, дверь открылась — Лерина рука поймала его за майку и не отпускала, пока не втянула к себе.

Старик почтальон скинул щеколду, открыл калитку и пошел к дому. Запертая дверь удивила еще раз. Он подергал замок, обошел угол стены, заглянул в окно. Постучал по стеклу. Задумчиво постоял. Вновь поднялся на крыльцо, сдвинул ногой половик, заглянул и под само крыльцо. Пересек дворик, хотел постучать в окно соседского дома, да учуял какой-то шорох сбоку. В дверях курятника стояла Осипова.

— Чего тебе? Мне писем не надо.

— Соседа твоего ищу. Не видела?

— И что? Дом закрыт? Значит, шастает где-нибудь, ищет, где что плохо лежит.

— Ну это ты зря. Или спер что у тебя?

— Нет, пока нет.

— Нашла бы ты уже ему кого-нибудь. Сваха, а ближний круг не охвачен. Или для себя бережешь?

— Пошел отсюда, ненормальный!

Осипова закрыла дверь.

— А ты? — опешил старый почтальон, потом подошел и крикнул в доски двери: — Ты и в молодости была дурой, но хоть красивой!

Крикнул и отскочил. На земле Эдуарда он оглядел двор, прошел к сараю, порыскал глазами по стенам, что-то взял из сваленного хлама на верстаке, повертел в руках, спрятал в сумку и ушел.

На баркасе встал у борта, внимательно глядя на берег. Подошел Виктор.

— Кого высматриваешь?

— Эдьку. Должен был ждать... — Старик понизил голос: — Стесняюсь спросить. Катька так и не дала?

Виктор поднял глаза на рубку, где за штурвалом стояла Лена. Вздохнул и пошел к лесенке, на мостик.

Ночь. Катя и буфетчица перед телевизором. Тетка смотрит на экран из другой комнаты в проем двери. Идет тот же фильм, что шел в московской квартире Леры: на экране женщина стоит спиной к мужчине и говорит: «Я знаю, о чем ты сейчас думаешь!» Мужчина в ответ: «Ты меня волнуешь», — подходит и целует женщину.

Тетка чем-то требовательно звякнула у себя. Катя вытянула шею, повела носом, принюхиваясь, буфетчица повторила все за Катей, потом, успокоенные, они вновь повернули головы к телевизору.

Баркас на речной воде. На якоре. На носу и на корме горят сигнальные огни — так положено по ночам. Виктор по мосткам бесшумно сошел на берег, огляделся, скрылся в темноте... вновь появился, открыл калитку. Подойдя к спящей избе, постучал

в окно. Занавеска шевельнулась — Катя вгляделась в темноту, увидела Виктора, удивилась, зажгла свет в комнате. Виктор вышел из светлого прямоугольника на земле, перешел к другому оконцу, темному, вновь постучал. За стеклом Катя. Она покрутила пальцем у виска, что-то сказала неслышное, открыла форточку и прокричала, «специальным» голосом, негромко:

— Лю-ю-ю-ди! Спа-а-а-сите! Карау-у-ул!

За изгородью зарычал чей-то пес. Виктор сердито сплюнул, отступил и ушел в ночь.

Баркас. Лена. В накинутом поверх ночной рубашки мужском пиджаке она стояла на палубе. Когда на берегу мелькнула фигура Виктора, ушла в кубрик.

День. Пивная. Пока безлюдно. Вымытый пол блестит в косых потоках света. За прилавком Катя. Широкая спина буфетчицы мелькает в проеме двери в подсобку. Катя щелкает пультом телевизора, листает программы. На экране старая девушка поет: «...не страдай, король бубновый, у меня страдатель новый...»

Буфетчица в подсобке подпевает. Катя переключила канал. Буфетчица выглянула.

— Убью! Включи!

Катя вернула канал с песней. Буфетчица и девушка в телевизоре продолжили пение: «...у меня страдатель Мишка, лет семнадцати мальчишка...»

Катя пошла к дверям, с порога послала сигнал в телевизор и выбежала, унося пульт. На пристани горстка бабок ждали разрешения подняться на борт. От бензовоза куда-то внутрь судна тянулся шланг. Лена пересчитала деньги, протянула их водителю бензовоза. Двери пивной распахнулись настежь — буфетчица грозит кулаком Кате. Забрав пульт, скрылась внутри, и вскоре на пристань ворвалась музыка.

Катя быстрым шагом шла по улочке. Открыла калитку, побежала к дому.

Виктор дал отмашку, водитель выдернул шланг, оставив на палубе черные, а на воде радужные пятна, закинул его за крюки в кузове и уехал. Лена смыла следы, насухо вытерла палубу, открыла воротца на борту, приглашая паломниц.

Катя, одетая в старую, длинную одежду, в надвинутом на лоб платке, быстро шла в сторону пристани. Посадка закончилась. Лена увидела спешащую к пристани высокую женщину, пригляделась, узнала и убрала мостки. Судно вздрогнуло и под музыку отвалило от берега.

Из пивной вышла буфетчица. Увидела Катю, все поняла, сказала:

— Это даже хорошо, что ты опоздала, один черт, она бы тебя выкинула за борт.

— За что?

— За то!

Приехал почтальон, вошел в пивную.

— Я щас! — крикнула ему вслед буфетчица, не уходя, словно ожидая что-то от Кати.

— Что бы такое затеять?

— Едь в город, — опасливо сказала буфетчица.

— Тут бы затеять. А куда он поплыл?

— На источник.

Катя смотрела вслед баркасу, потом перевела взгляд на буфетчицу, застывшую в тревожном ожидании.

— Ну я ей покажу, суке!

Катя оседлала велосипед почтальона и понеслась черной птицей по тропе вдоль берега. Бабки прервали свое медленное пение, повернули головы к берегу, где за кустами была видна не знакомая им паломница, которая мчалась на велосипеде с вздувшейся пузырями юбкой и кофтой и кричала:

— Лучше вечно жить одной, чем быть моряцкой женой!!!

Подсобка. Буфетчица колдовала с пивом. Бочонок стоял на полу, в него вливалось пиво из бутылок, добавлялась вода.

— Лей больше! — сказала Катя. — Пусть подохнут все!

— Больше нельзя, пены не будет!

— Добавить? — Катя задрала теткину юбку.

Буфетчица сбилась в расчете, слила в бочку еще одну бутылку и посмотрела на Катю, засмеявшись:

— Что сказала? Фу, Катя!

Катя вздохнула, подняла ящик с бутылками и понесла в угол.

— Я домой сбегаю. Тетка уже проснулась, переодеть надо.

Катя спустилась с крыльца. Деревенская улица заканчивалась пятачком с остановкой автобуса на нем. Несколько человек, в основном бабки, дремали в ожидании автобуса. Катя подошла к ним, присела на край скамьи. Тяжело раскачиваясь, подошел «пазик» с надписью «Каменка» на лобовом стекле. Подошел и увез бабок, Катя осталась на остановке.

Площадка вблизи поста ДПС. Несколько вагончиков-кафе с броскими названиями: «У Марии», «У дяди Степы», «У Наташи». Огромные грузовики приезжали и, побыв недолго, шли дальше, другие не торопились — поднимали кабины, подставляя ветрам моторы. Автобус с азиатами припарковался в ряду, где уже стояла пара других, с местными номерами.

— Полчаса, далеко не отходите, — сказал водитель, прошел вглубь салона и лег на заднее сиденье. — Все! Меня нет. Я умер!

Пассажиры соседнего, окно в окно стоящего автобуса смотрели на вновь прибывших людей, а те, разбившись на группки, встали вдоль борта, разговаривая робко, тихо и устало.

Интернат. Эдуард нажимал кнопку звонока на двери. Казалось, что звонок прошил насквозь этот небольшой, двухэтажный особняк с портиком и гипсовым медальоном над дверью. Прошил и вернулся обратно. Никто не открыл. Тогда он утопил кнопку и не отпускал до тех пор, пока не услышал признаки жизни за дверью. Щелкнуло, звякнуло, брякнуло, и в дверях появился человек с лицом больного ребенка. Он распахнул дверь широко, приглашая войти.

— Там, туда, — показал, куда следует идти Эдуарду.

В комнате, спиной к окну, сидела директор интерната, крашеная, с яркой помадой женщина в очках, перед ней на столе ворох бумаг, стопка одинаковых скоросшивателей и глубокая чашка, в которой лежали ключи с бирками. В углу кабинета прозрачный, в рост человека, мешок с мягкими игрушками. Много игрушек и на полках шкафа.

Директор разговаривала по телефону:

— ...да, да... И я так думаю, что просто уже нет людей, у которых остались силы на чужое горе... да... и все это перед пенсией... как у Цветаевой... «За этот ад, за этот бред, пошли мне сад на старость лет»... да, с детства горе, к сожалению... хорошо... договорились... и вам всего доброго... так мы ждем? До свидания. — Директор положила трубку и увидела Эдуарда. — Здравствуйте... Кто это вы у нас? Папа?

Эдуард кивнул и сказал без звука: «Я за Новиковой, за Кристиной», — потом спохватился и протянул конверт.

— Ну что, папа, письмо, значит, получили? Все поняли? Закрывают нас! Да вы сядьте, — директор заглянула в скоросшиватель, — Эдуард Васильевич, не стойте. Дочку уже видели? Хотя тихий час... Детей мало осталось, все в одной спальне, в мальчиковой пятого класса. Вот такие у нас дела, невеселые. Двух близнят удалось к сестрам Терезам пристроить, они отказные, еще до рождения сироты, а детей по домам отпускаем, у кого они есть... Так что и вам придется Кристину забрать. Надеюсь, что это на время. Мы боремся. Хорошо, что вы все правильно понимаете. У меня тут были одни... Не дай бог снова такое пережить! Вы с Еленой Николаевной уже разговаривали?

Эдуард вместо ответа зевнул против воли. Директор оттолкнулась от стола, подалась назад вместе с креслом. Постучала в стекло, кому-то жестом велела зайти.

— Сонечка, — обратилась она к вошедшей, — найди Елену Николаевну. Погоди, это еще не все. Вы ведь с дороги? На своей машине? Автобусом? Понятно. Сонечка, — ди-

ректор из чаши выудила ключ, — открой эту спальню Эдуарду Васильевичу, — и пояснила: — рейсовый будет только завтра утром, вы можете заночевать у нас, а мы пока документы приготовим, — она вздохнула и опустила голову.

Эдуард еще издали услышал какой-то смутный гул, но появление детей в дальнем конце темного коридора все же было неожиданным.

— Узнали Кристину? — спросила Сонечка и внимательно посмотрела на его лицо.

Спальня. Окна уже голые, без штор. Кровати еще не разобраны, но уже без матрацев. Полы припорошены пылью. В ближнем от входа углу еще одна дверь, полуоткрытая, — слышно, как автоматически сливается вода в унитазе.

Эдуард из баклажки налил в стакан воду, протянул девочке. Кристина выпила. Эдуард налил воду в свою ладонь и протер лицо, руки и ноги дочери. Потом укрыл Кристину, а сам пересел на раскладушку рядом.

Кристина поворочалась немного и заснула. Дверь открылась. Елена Николаевна заглянула в спальню, показала папку и сказала шепотом:

— Папа. Можно вас на секундочку?

Эдуард подошел к ней. Елена Николаевна, заглядывая за плечо Эдуарда в спальню, пропела привычным для себя голосом, тихим и сонным:

— Спит? Хорошо. Выспится перед дорогой. Вот эту справку отдадите в собес с копией метрики, ой! — Бумажки высыпались из папки. Елена Николаевна подняла, продолжила: — Это на пособие. Это медицинская карта, там все о прививках, храните дома. Мама пусть прочтет внимательно. Что я еще хотела сказать? Кристина хорошая девочка, вам с ней будет легко. Она уже многое умеет, даже себя по-женски обслуживать научилась. У них ведь это раньше, чем у обычных детей, начинается. Разговаривайте с ней больше, так речь и пойдет у нее. А мама пусть и по хозяйству приучает, да и вы сами поручайте ей что-нибудь. Они тут у нас и полы сами моют, и в саду помогают, и всё с удовольствием. Вот. Ну, пожалуй, и всё. Возьмите в дорогу, это от всех нас. Печенье, немного конфет. Вот теперь всё. Отдыхайте пока, — Елена Николаевна улыбнулась и закрыла за собой дверь. Потом вновь открыла, сказала: — Знаете что... вы особо не расстраивайтесь, это даже хорошо, что нас закрывают. Ребенку, даже, извините, такому больному, лучше жить дома. Вы ведь знаете статистику? Сорок лет — это максимум...

— Знаю! — беззвучно рявкнул Эдуард.

Елена Николаевна растерянно отступила, потом потянула дверь на себя.

Сначала робко, а потом будто прорвало полил дождь. Эдуард прошел в уборную, размотал бинт и постирал в остатках воды из фляги. Тщательно выжал марлю и вновь обмотал шею. Входная дверь была закрыта. Эдуард посмотрел на Кристину, потом на дверь, потом снова на дочь, закинул на плечо сумку и вышел из спальни. Было уже темно, свет в коридоре не горел. Эдуард пошел мимо закрытых дверей до лестницы, оттуда, будто на прощание, посмотрел назад. Выход на улицу был этажом ниже и только там, в прихожей, тускло горел свет. Эдуард прислушался. Был слышен голос: директор интерната говорила кому-то:

— ...нет и еще раз нет! Тоже мне Виновата Ивановна нашлась! Уже тяжело на все это смотреть. Твоей вины тут нет никакой! Иногда и доброта бывает ненужной. «Оттого, что я терпкой печалью напоила его допьяна». Это Ахматова!

— Так ведь... — ответил голос Сонечки.

— Ой, да помолчи ты ради бога — перебил ее голос директора. — Ну, а кому не жалко? Мне впору лоботомию делать! Я тебя прошу! Андрюша, у тебя сладкого ничего нет? Что мы голый чай пьем! Что, ничего нет? Посмотри на кухне...

— У меня есть. Мы для Новиковой собирали. Я сейчас...

Сонечка побежала по коридору, где-то хлопнула дверью.

— Слава богу, — продолжил голос директора, — что есть еще такие, как Новиков! Кстати, где он? Еще не сбежал? Елена Николаевна сказала, что он странно себя повел в разговоре. Она даже хотела закрыть его в спальне. На ключ. Не нравится мне все это. Андрюша, если он будет уходить один, без дочки, ты его не удерживай. Пусть катится! Что-нибудь придумаем.

— Пусть катится, — глухо повторил мужской голос.

Эдуард развернулся и пошел назад. В спальне подошел к окну, встал там, глядя, как дождь из-за ветра стал косым.

Ночью Катю скрутил приступ. Проснулись все. Буфетчица помчалась на пристань посылать Виктора за доктором на другой берег. Тетка, в длинной рубашке, с седыми, неприбранными волосами, копалась в ящике с лекарствами, пытаясь без очков прочесть названия. Катя то поджимала ноги, то вытягивалась под одеялом. Потом нашла позу, отогнавшую боль: села, опустив ноги на пол, руки завела назад, к пояснице. Виктор вошел с доктором и медсестрой. Доктор измерил давление, велел сесть и повел ладонью по спине, не сильно постукивая костяшками другой руки. Затем уложил на спину, ощупал живот. Катя вскрикнула, дернулась.

— Пять баралгина, два но-шпы, — не оборачиваясь, сказал доктор.

Медсестра раскрыла чемодан.

— Мы ее заберем, — продолжил доктор и посмотрел строго на тетку и на буфетчицу, укоряя их взглядом и одновременно показывая, что возражений не примет. — Хотя и к нам без толку везти. Надо сразу в город, — доктор поискал глазами Виктора, который, с тех пор как доктор начал слушать Катю, стоял, опустив глаза вниз, но сейчас поднял голову, поняв, что все хотят услышать от него хоть какие-то слова. Доктор не стал дожидаться ответа, повернулся к Кате, спросил: — Сама дойти сможешь? До пристани?

Когда буфетчица и Виктор, повели Катю, она повернула голову, нашла тетку.

— Ну ты не помри тут без меня. Жди.

Тетка спрятала лицо в фартук, будто не желая прилюдно показывать свой страх и горе.

— Ничё. Будем живы, хрен помрем! Да? — сказала буфетчица.

Несколько рыбацких лодок, уже наполовину заполненных дождевой водой, тяжело качались на воде; отдельно был пришвартован баркас. Лены не было видно, но вскоре и она появилась, выйдя из рубки. Доктор и медсестра поднялись на борт, настала очередь остальных. Гримаса боли не сходила с лица Кати, видно было, что каждый шаг дается ей с трудом. У самых мостков ноги ее внезапно подкосились, и ее подхватил Виктор.

— Ой, мама... не могу больше! — простонала Катя.

Буфетчица завыла в голос, доктор поспешил обратно на берег, но остановился, вернулся на борт — по узким и мокрым мосткам Виктор на руках нес Катю. На борту она выскользнула из его рук, театрально хотнула и сказала, обращаясь только к Лене:

— Ты божилась, что ноги моей тут не будет? Смотри, вот она я! Твой муж меня принес на руках! Скажи, что это я его домогаюсь! Видишь?

Буфетчица ахнула. Лена убежала в кубрик. Доктор и медсестра молчали, лишь Виктор чертыхнулся про себя, зло сплюнул и открыл уже было рот, но его опередил доктор:

— Ой как смешно! Ах ты! Ах ты, сопля! Нет, вы только посмотрите на нее! Ты думаешь, это тебе сойдет с рук? Ты меня из постели вытащила! А она, — он указал на медсестру, — она с дежурства! Сутки таких же поганых блядей, как ты, выхаживала! Нет, посмотрите на нее! У нее чешется в одном месте, а мы тут на цирлах из-за нее под дождем! Кащенко по тебе плачет! Дура!

Внезапно он замолчал, пошел к противоположному борту. Раскрыл зонт. Медсестра подхватила свой чемоданчик и пошла к нему. Виктор смотрел на Катю, как смотрят на чужих, все еще долго, но уже равнодушно.

— Что? Глаза упадут! Ну ударь меня, ударь, если ты мужчина! Дай мне по морде! У меня ведь морда, не лицо! Испугалась я тебя, как же! — кричала Катя.

Буфетчица бросилась к ней, встала между нею и Виктором. Катя оттолкнула ее.

— Да пусти ты! Не трогайте меня! Отстаньте вы все от меня!

Виктор перестал смотреть на Катю, повернулся и пошел к рубке, в которой еще раньше скрылась Лена.

— Бежи! Шилом море не нагреешь! Моряк! Спички бряк!

Катя стояла у мостков, потом сбежала на берег. Буфетчица за ней. Догнала, обняла за плечи и повела домой, стараясь зонтом прикрыть только ее.

— Погоди...

Катя опустилась на скамейку у чужого дома. С другой стороны изгороди подбежал и тявкнул пес.

— Катька, я от тебя сдохну! Пшел вон! — буфетчица топнула ногой. — Ты чё? Ну хватит. Ну не понимают они нас, так что теперь? Не жить? Да пошли они! Все, завязывай! Из-за них такое терпеть!

— Не надо меня понимать! Меня любить надо, — Катя на секунду стала прежней, выпрямилась, повела грудью... и согнулась. — Ой! Опять... ой... ой... погоди... Вот... кажется, отпускает... отпустило. Ой, мамочки, ой ма-а-а-мочки! — успокаивала себя Катя, и верно, боль отпустила, лицо выровнялось. — Всё. Думала, сдохну! Не ори на меня... Да замолчи ты ради бога! — Катя вяло махнула рукой, будто швырнула камень в собаку. — Охрипнешь! Пшла вон! Что же вы за люди такие?!

Пес отбежал от штакетника. Буфетчица механически повторила этот жест Кати, топнула ногой, затем, услышав стон, повернула голову.

— Ты чё? На самом деле, что ли? А где болит?

Катя прижалась к коленям, оттуда жалобно посмотрела на подругу.

— Щас... щас... Я гляжу, без города не обойтись. Отпустишь?

— Куда? — окончательно запуталась буфетчица.

Она нависла над Катей, потом кулачком сделала несколько быстрых движений, будто вбивала гвоздь в ее затылок, туда же поцеловала.

— Блин! — вырвалось у Брата.

Администратор ночного клуба подняла удивленные глаза, хотела заговорить, но Брат был уже в дверях безлюдного ресторанного зала, через плечо охранника смотрел в плотную спину уходящего вглубь управляющего. Стоявшая там официантка, узнав его, настороженно подняла голову. Брат кивнул ей, затем, на обратном ходу, кивнул охраннику и вышел из клуба. Постояв немного в раздумье, быстро побежал под дождем к машине. Когда он развернулся, то увидел стоящую под козырьком официантку. Брат крикнул:

— Без зонта? Далеко?

— На Коптево. До метро возьмешь?

— Садись...

— Ой, спасибо!

Официантка быстро села, пристроила на коленях пакеты. Брат свернул из центра на безлюдные боковые улочки. Пассажирка встревоженно скосила глаза в ночь за окном, но потом успокоилась.

— А ты таксуешь?

— Нет. Но, наверное, придется теперь...

— У нас из смены тоже одну девочку уволили. За «не так разговаривала с клиентом»! А тебя за что?

— Видела? Не стал объяснять, убежал! Павлин надутый!

— Ой, и вправду похож, — засмеялась официантка, — на индюка!

— Ничего. И у павлина под хвостом задница. Аукнется... А ты терпишь?

— Что именно?

— Ласково с ними разговариваешь?

— А что я изменю?

— Ничего. И пытаться не надо.

— Понятненько. А ты откуда? Ты один в Москве?

— Один. Вот еду, может, встречу кого...

— Не верю.

— Что встречу?

— Что один, не верю.

— Зря. Точно. Уже не любит никто.

— И давно такое? Что случилось?

— Год, как погибла. Акула утащила в океан. С пляжа.

— И-и-и! Ой-й-й! Ужас как-о-ой! Так и не нашли? И ты там был? Все видел?

— Да.

Брату самому стало неудобно за вранье, за то, что она мгновенно поверила. Он незаметно постучал костяшками пальцев, не найдя дерева, по рулю.

— Ужас! Но ничего, еще встретишь другую.

Брат опять с интересом посмотрел на нее, удивляясь, как легко она перешла от жалости — искренней, он почувствовал это — к бодрому: «ничего, еще встретишь другую». Он вздохнул.

— Надеюсь. А ты? Почему муж не встречает?

— А нету. Выгнала. Нашел моложе...

— Козел. От такой женщины уйти.

Официантка довольно рассмеялась, потом незаметно оглядела Брата.

— И часто вот так выезжаешь на поиски?

— В каждый дождь.

— И всегда находишь?

Теперь она повернула к нему лицо, не прячась ждала ответ. Брат скосил на нее глаза и, улыбнувшись, сменил тон:

— Ой, да шучу я. Про жену, про акулу. Бред. Все нормально с этим. Но сегодня, правда, что-то не по себе. И выпить охота, да одному не в кайф. И домой не хочу. Слушай, поехали куда-нибудь? Выпьем. Приставать не буду!

— Ну и шуточки у тебя. Спасибо. Как-нибудь в другой раз. Вот тут направо. Сегодня устала. Ноги болят.

— Теперь куда?

— Пока прямо, а там все время левее, по аллейке... немного еще... последний подъезд... нет, не в этом доме, в следующем.

— Я только на этаж не смогу въехать, — перешел Брат на прежний, шутливый тон.

— Не надо. Сколько с меня?

— Девушка, ты что?

— Ну тогда спасибо! Подожди! Возьми хоть это.

Официантка достала из пакета бутылку, протянула ему. Брат остановил ее руку.

— Раз не берешь, тогда поднимемся, хоть чаем угощу. Тебя как зовут? Ты ведь с кухни?

— Леонард. А тебя?

— Люба. Идем?

Брат поднялся по лестнице, вошел в квартиру.

— Проходи на кухню, я сейчас, — Люба скрылась в комнате.

Брат сел на табурет, огляделся. Квартира такая же, как у Леры. Одна комната, крохотная кухня. Вошла Люба. Она успела переодеться, теперь была в цветастом халате и мягких тапках, очень уютная на вид. Войдя, открыла холодильник и из пакетов начала перекладывать продукты. Не поворачиваясь, спросила привычно:

— Чай, кофе?

Из комнаты донесся какой-то шорох. Брат вопросительно посмотрел на Любу.

— Это подруга спит. Сейчас выйдет. Она тебе понравится. Аня, ты скоро? Вставай быстрее, у нас мужчина в гостях!

Брат докурил сигарету, поднялся с табурета.

— Ну все. Тебя от дождя спас, домой доставил, пора и честь знать. Я поехал.

— Не торопись, сейчас сообразим что-нибудь. Аня, ну где ты там?

— У меня машина открыта. — Брат хлопнул себя по лбу, пошел к выходу. — Всё, всё, пока, увидимся.

— Посидели бы...

Дождь набирал силу.

— И что не остался? — сказала Лера.

Брат смолил очередную сигарету и, каждый раз прикуривая от зажигалки, не мог не видеть матовых очертаний тела рядом с собой. Лера убрала голову с его плеча, провела ладонью по груди, потянулась к нему, но Брат вновь спрятался за дымом. Затем включил ночник и повернул голову в ее сторону.

— Ты еще что-то хотела сказать?

Лера дотронулась до его лица и пальцем провела от лба к подбородку. Губами Брат прихватил ее палец и шутливо прикусил, затем поцеловал место укуса.

— А почему ты веселый такой?

— А что? Плакать нужно? Из-за чего? Скажи!

Лера приподнялась, повисла над ним и, закрывая слепящую лампу, пристально вгляделась в лицо.

— Да, хороший мой, скажу. Плакать не надо, а уж рыдать тем более. Ну и остался бы там. Эх ты, прощелкал... Тебе и правда нужна другая. Молодая девка, красивая и чтобы живот был... полезным. С ней ты проживешь долго. А я старая для тебя. И еще, я слишком порядочная, чтобы обрекать тебя на одиночество...

— Какое одиночество? Ты куда-то собираешься уехать? — насторожился Брат.

— Ты меня не понял. Это когда я буду рассыпаться на твоих глазах, а ты ничего не сможешь с этим поделать. Я об этом. Теперь понял? Нет? Жаль, я думала ты умнее.

— А что ж тогда терпишь? И не умный, и вообще? — Брат зевнул. — Умираю, хочу спать. Ты ведь меня не бросишь? — Брат притянул ее к себе, одновременно выключая ночник.

Лера вскочила с кровати, в темноте задела что-то коленом, вскрикнула, а потом, когда боль прошла, уже сама ударила себя по щекам, словно вышибая что-то из памяти:

— Да нет! Хватит! Всё! Всё! Всё...

Столовая интерната. За низким столом Кристина и еще трое похожих на нее детей. Над ними Елена Николаевна — высокая, миловидная, с тяжелой грудью. Она смотрит, как управляются с едой дети. Говорит мягко, на одной сонной ноте:

— Черный хлеб едят с первым, с супом, а белый со вторым, молодец, Коля, правильно ложку держишь, кто поел, может выпить компот. Кристина, ты еще не доела, не смотри по сторонам, ешь, посмотри, как Коля хорошо ест, сам.

Столиков было много, но лишь за несколькими сидели дети. Другие воспитательницы говорили, наверное, то же самое, что и Елена Николаевна. Раздатчица включила музыку и вышла в зал. Воспитатели заулыбались, повернули головы в ее сторону.

— Нет, не эту, — сказала раздатчица и вновь скрылась на кухне.

Вступила новая музыка, и с первыми ее аккордами из-за стола встал мальчик и затопал, попадая в ритм, ногами.

— Давай, Саня, давай! — довольная раздатчица поощряла танцора.

А мальчик, выдав отчаянную чечетку, упал на одно колено и поцеловал ладошку смотрящей мимо него девочке. По-цирковому вскинув руки, мальчик открыл рот и замер. Воспитательница повела его за стол.

Эдуарда тоже кормили. Его соседом за столом был охранник, впустивший его в интернат. Он сидел спиной к кухне и не проявлял интереса, очевидно, к привычному здесь представлению, зато Эдуарду было видно все. Эдуард смотрел, и выражение лица его становилось опять горестным, как в тот день, когда он вешался.

Рейсовый автобус опаздывал уже больше чем на час. Эдуард сидел рядом с Кристиной на остановке, растерянно поглядывал вокруг, зевал, потом, когда его словно чем-то осеняло, вскакивал и начинал нервно шагать взад-вперед.

Дорога хорошо просматривалась, но Эдуард в надежде заглянуть как можно дальше взобрался на скамью. Кристина, хотя выражение ее лица оставалось безмятежным и ровным, начала капризничать. Она бросила в канаву печенье, отказалась от конфеты. Точно такое же выражение лица было и у человека, все это время стоявшего в дверях интерната, наверное, бывшего воспитанника.

Наконец показался автобус. Большой, разноцветный, с подписью «Самарканд — Бухара — Москва» над ветровым стеклом, с плосколицым, смуглым водителем за стеклом. Надпись вместо кавычек украшали две хлопковые коробочки. На окнах занавески. Автобус прижался к обочине, остановился, с паровоз-

ным шумом раскрыл двери. Из них в придорожный туалет поспешили пассажиры, все как один смуглые, словно высушенные солнцем. Осторожно, держась за обшивку, ступила на землю беременная женщина. Ее муж, вышедший раньше, стоял рядом, не помогая, стесняясь. Водитель, в отличие от всех, коренастый и плотный, в расстегнутой на груди и почему-то на брюхе рубашке, тоже вылез, размял ноги и поясницу, обошел автобус. Увидел Эдуарда. «Здрасьте», — поздоровался, потом разглядел лицо девочки, посочувствовал про себя.

— В Москву?

Эдуард кивнул, не отводя глаз от Кристины, которая вдруг прижалась к нему и начала размахивать руками. Водитель присел на лавку, разулся, положив ноги поверх сандалий, пошевелил пальцами.

— Там авария, дорогу закрыли. Только я объездной дорогой пошел. Автобусы стоят, и твой тоже там. Хочешь возьму?

«Сколько?» — тут даже кивать не понадобилось, достаточно было изобразить вопрос на лице.

— Еще двести кэмэ до Москвы. Около меня есть одно место, откидное. На коленях ее держать будешь?

Эдуард полез в карман, вынул деньги, выронил кастет.

— Сколько надо? — по слогам открыл и закрыл Эдуард рот.

Водитель увидел железяку, задумался, что-то прикидывая в голове, посмотрел на своих земляков, будто пересчитывая, крикнул:

— Эй, народ! Вы чего там? Сколько можно гадить? Бессовестные! — и ответил: — За автобус сколько даешь, столько и мне дашь. Больше не надо. Иди садись, братан. Скоро поедем. Я специально с ними на русском, чтобы учились. Культурно.

В автобусе водитель положил у своих ног монтировку, постарался сделать это так, чтобы Эдуард увидел, привстал с места, оглядел салон — не забыл ли кого, — потом посигналил на всякий случай и завел двигатель. Выведя автобус на прямую, сел удобнее на подушке с бахромой, по-хозяйски выпятил пузо и включил музыку. Подошел Холбой, протянул конфету. Когда Кристина ударила его по руке, присел рядом на корточки, укоризненно помотал головой. Автобус шел вдоль сельских хибар. Возле одной из них тетка с прутом в руке загоняла свинью обратно за изгородь.

— Чашми шайтона мехъои дидан, чашми хука бигир ба назар, — проворчал водитель.

— Он сказал, что глазами свиньи на нас смотрит дьявол, — перевел Холбой.

Водитель сказал что-то резкое, и Холбой ушел на свое место.

Кристина вела себя тихо, сидела на коленях, иногда смотрела по сторонам. Эдуарда тронули за плечо, и чья-то смуглая рука протянула кусок лепешки.

— Спасибо. Не нужно, — хотел сказать Эдуард, но вместо голоса раздался скрежет, и рука с хлебом втянулась обратно.

Водитель вздрогнул, с новым интересом глянул на странного пассажира.

— Почему не взял? Домашняя, вкусная! Считай, сколько дней едем, а она еще мягкая. На масле. Бери, больше остановок не будет. Ты в Москве живешь? — водитель приглушил музыку.

«Нет», — покачал головой Эдуард.

— А где?

Эдуард показал рукой: далеко, там.

Водитель замолчал. Потом прибавил звук.

— Холбой! — крикнул водитель, не оглядываясь.

Когда ему ответили из глубины салона, водитель сказал что-то длинное на непонятном для Эдуарда языке, и в автобусе засмеялись. Потом высокий женский голос тоже что-то сказал, опять непонятное Эдуарду, и водитель засмеялся в ответ.

— Холбой в первый раз едет на работу. Он с моей улицы, он очень умный. Его отец был поэтом. Очень хорошим. У нас поэты раньше справа от царей сидели, а потом им глаза выкалывали. А его отец сам умер. А его дядьки уже давно тут, а он учился,

и ему швейцарцы грант обещали, а потом забыли. Вот все и издеваются теперь, — пояснял Эдуарду водитель и вновь крикнул, теперь с переводом на русский язык:

— Холбой! Хобби-и? Спишь? Раз молчит, значит, спит. Дорога всегда качает. У нас говорят: когда ты спишь, твои деньги уходят к другому! У меня сменщик в Казахстане тоже уснул. Два раза. Я его с границы домой отправил. Назад. Доверить машину такому нельзя. Хотя одному тоже плохо. У тебя права есть? Машину водишь?

Эдуард качнул головой: «Нет». Кристина заснула. Водитель убавил звук и, казалось, повел машину ровнее. Эдуард обхватил дочь плотнее и тоже закрыл глаза.

Тот же женский голос что-то сказал, и в автобусе засмеялись.

— Она говорит, что он все время спит теперь. Ему сказали, что московские дворники не высыпаются! Он теперь спит наперед, — начал переводить водитель и вдруг настороженно замолчал, глядя вперед.

— Ё-худоё! — удивленно протянул водитель и выжал тормоз.

Посреди дороги стоял солдат с автоматом. Казалось, что только автомат и был у него настоящим, а все остальное, да и он сам, выглядело неправильным — до того он мало походил на воина. С тонкой шеей, узкоплечий, покрытый грязью от ботинок до стриженой головы, он не внушал бы опасения, если бы не смотрел его автомат так опасно вперед да не горели бы таким лихорадочным блеском глаза. Солдат заскочил, встал на ступени, велел трогать. В наступившей тишине стало слышно, как переключились шестерни где-то под днищем, автобус вздохнул и поехал. Солдат продолжал стоять на ступенях — оттуда он мог видеть дорогу впереди, а в боковое зеркало дорогу пройденную. Водитель крепко сжимал баранку, когда скашивал глаза мимо Эдуарда и Кристины, видел только направленный в его сторону автомат и возвращал глаза на место, глядя строго вперед.

— Гони быстрее! — тихо сказал солдат.

Водитель, стараясь казаться понимающим, а одновременно и тем, кому можно доверять, спросил:

— На свидание опаздываешь? Или с увольнения?

— Быстрее!

— Догоним. Ты только не нервничай! Все путем!

— Вперед смотри!

Во время этого разговора он ни разу не взглянул на водителя, а продолжал смотреть в зеркало на своей стороне на дорогу, которая оставалась позади.

Машину они увидели одновременно, каждый в своем зеркале. Оба напряглись, водитель если и посматривал на солдата, то с какой-то робкой улыбкой, а солдат, до того не отрывавший глаз от дороги, перестал на нее смотреть и — может, это только показалось Эдуарду — на мгновение закрыл глаза. Машина приближалась и вскоре превратилась в фуру, которая, набрав скорость на спуске, теперь мчалась вперед, требуя уступить дорогу. Это был огромный грузовик с многоколесной платформой, на которой перевязанный тросами высился обломок белой скалы. Как айсберг.

Автобус въехал в щебень, задергался, а фура промчалась, боковым ветром качнув автобус и оглушив сиреной.

— Ещ-щак! — водитель зло ударил по рулю.

— Ну, пожалуйста, ну... едьте быстрее, — солдат еще не пришел в себя и сейчас забыл о деланом спокойствии, о необходимости казаться мужественным.

Услышав новые интонации в солдатской речи, водитель успокоился, сел удобнее:

— У меня два племянника в армии сейчас. Не здесь, в нашей. Тоже плохо им. А что делать? Денег не было, пошли на службу, — водитель громко вздохнул, потом наклонился, будто размять ногу, незаметно подвинул монтировку ближе. — Холбо-о-о-й! — крикнул, желая разрядить обстановку.

На этот раз никто не ответил, не засмеялся.

— Ты это убери. Мы не враги тебе, сынок, — отеческие нотки прозву-

чали в голосе водителя и подействовали. Солдат закинул автомат за плечо, а водитель продолжил:

— Тебе сколько лет? Ты откуда?

— Оттуда, — резко ответил солдат и, желая исправить, чувствуя «неправильное» в своем ответе, сам спросил: — А вы в Москву? На экскурсию?

— Ага! В мавзолей, — обрадовался водитель.

— А! — догадался солдат. — Понятно. За товаром? Наши тоже ездиют.

— За товаром, — усмехнулся водитель, потом решил, что этого недостаточно, — рассмеялся. — Они сами как товар. Вот довезу, продам, за каждого получу по мешку денег. Новый автобус куплю! Но пока денег нет, у них тоже нет, — вновь засмеялся своей шутке водитель и покосился на солдата, пытаясь понять реакцию на «про нет денег». Увидел, успокоился. — Молодец, что это убрал. Хотя мы и не боялись. Чего нам людей бояться? Но там женщины, тут ребенок. Сам понимаешь...

Солдат не стал отвечать, только кивнул согласно. Сзади показалась новая машина. Солдат насторожился, всмотрелся в зеркало пристальнее обычного. Потом привстал на ступенях и попытался увидеть машину через заднее стекло. Автомобиль, большой черный внедорожник, быстро приблизился, моргнул светом, требуя уступить дорогу, обогнал и вскоре был уже далеко впереди. Солдат присел и встал только тогда, когда по звуку понял, что джип уехал. Те из пассажиров, кто видел все это и смотрел не отрываясь на солдата, вздохнули с облегчением. А у водителя просто еще больше взмокла спина и вспотели руки, которые он теперь поочередно вытирал о штаны.

— Кушать хочешь? — спросил водитель, что-то сказал в салон, и оттуда передали горсть изюма на лепешке. — Кушай!

Солдат зажал автомат коленями, отломал кусок от лепешки. Изюм пересыпал в ладонь и протянул Кристине. Та испуганно прижалась к отцу. Эдуард раскрыл ладонь. Солдат ссыпал туда ягоды. Кристина отвернулась, спрятала лицо на груди Эдуарда. Чуть раскрыв губы, Кристина пальцем терла себе щеку возле рта, потом засунула палец в рот, смочила и потерла щеку отцу. Эдуард отвел ее руку, отломал от изюма сухую ножку, а саму ягоду поднес ко рту дочери. Кристина съела, потом подняла голову и вновь открыла рот. Эдуард поднес ладонь, и Кристина сама взяла ягоду.

— Он быстро не может ехать, старенький уже, — водитель погладил руль, сузив глаза, посмотрел на датчики, — уже по второму кругу спидометр пошел! Сангпушт охиста мегардат, локин хеле дур мебрават! — нараспев, как стих, произнес водитель и крикнул в салон: — Холбой! Тарджума кун! Переведи!

— Тихо черепаха ходит, а уходит далеко, — громко перевел Холбой.

— Правильно. Поверишь, ничего не менял! Все свое! А я на нем и по горам ездил, и даже выше. Ты был на горах? На настоящих? Это сидишь на горе, чай пьешь, куришь, а внизу самолет летит. Як-40! — водитель растопыренной ладонью показал, как летит самолет, потом погладил руль. — На нем ездил. Ни разу не подвел! Тьфу-тьфу, чтобы не сглазить! Так ведь говорят? — потом вернулся к тому, с чего начал разговор: — Если быстрее ехать, то ГАИ остановит. Ты ГАИ не боишься? — как-то вяло и, кажется, без особого интереса продолжил водитель.

Солдат, тоже нарочито бесстрастно слушавший водителя и все время поглядывавший то в зеркало, то вперед на дорогу, не ответил.

— Что молчишь? — водитель даже зевнул, показывая свою безучастность.

— Вперед смотри! — ушел от ответа солдат.

— Есть! Слушаюсь, товарищ командир! — деланно испугался водитель, довольный, видимо, тем, что узнал то, что хотел узнать, и теперь он решил поставить точку в своем расследовании: — Вперед смотри? Нельзя. Направо-налево не посмотришь — дурачком станешь! У тебя штык-нож на поясе. Ты в карауле был? Да? — он вновь добавил в голос

отеческие нотки на всякий случай. И быстро глянул на солдата, желая увидеть эффект. — Не хочешь говорить — не надо, я все равно знаю, что нельзя так.

Солдат смотрел в зеркало, не реагировал. Кристина открывала и закрывала рот, потом влезла в него пальцем и долго что-то там искала, пока не выудила черную кожицу изюма. Эдуард вытер ей палец. Водитель поймал взгляд солдата и улыбнулся.

— Каждый из нас знает то, чего не знает другой. Из-за этого драться нельзя. Правильно?

Справа открылся затон с огромными кувшинками, а слева — несколько сгоревших домов, вернее, то, что осталось после пожара.

— Смотри! — еще больше оживился водитель. — Вода через дорогу, а потушить не смогли. Или сами подожгли? А это зачем сжигать? Видишь?

— Нет, не вижу! Газуй! — солдат не отрывался от зеркала.

Теперь все смотрели на длинное здание фермы с подпалинами вокруг оконных проемов, без крыши и без стропил. В середине салона возник какой-то шум. Водитель вопросительно поднял голову и сидел так, пока не выяснил причину. Потом перевел:

— Я ведь говорил, что Холбой умный. Он сказал, что я ошибся с дорогой, перепутал и привез всех в Сталинград, к дому Павлова. Кто это такой Павлов?

Солдат пожал плечами. Водитель повернул хитрое лицо к Эдуарду.

— Ты тоже не знаешь. Значит, Холбой врет. Он из дома первый раз выехал! — задумчиво вертел головой по сторонам водитель.

Постройки закончились, дорога опять пошла среди леса.

— Ей никуда не надо? Остановиться? — спросил водитель еще мягче, улыбаясь и одновременно внимательно наблюдая за тем, какую реакцию вызывают его слова у солдата.

Автобус прижался к обочине, с уже привычным шумом открылась дверь. С задних рядов подошла женщина, погладила Кристину по голове, сказала что-то ласковое, подняла девочку на руки. Солдат, пропуская их, соскочил на щебень, а женщина и Кристина пошли в лес. Солдат стоял спиной к дверям, по его стриженой макушке можно было понять, куда он смотрит — в посадки или назад на дорогу.

Водитель взял в руку монтировку, сделал осторожный шаг вперед и наткнулся на взгляд Эдуарда. Тогда он, тоже только взглядом, призвал Эдуарда в союзники, показывая глазами на близкий и удобный для удара солдатский затылок. Эдуард кивнул согласно и неожиданно перегородил выход.

— Идут, — радостно сказал солдат и поднял автомат, когда заметил монтировку в руках водителя.

— Я хотел колеса проверить, — пробормотал водитель, бросил монтировку и недоуменно посмотрел на Эдуарда.

Женщина передала девочку отцу, еще что-то, судя по интонации, сказала ласковое. Кристина потянулась к ней и поцеловала в щеку. Женщина заплакала и быстро ушла на свое место. Солдат поднялся на ступени, и водитель закрыл дверь.

— Она своих детей вспомнила, а твоя по мамке скучает, — громко пояснил водитель. — А твоя мать по тебе... может, пойдешь к ней? Остановиться?

— Дядя! Хорош! А! Газуй! — вдруг истерично крикнул солдат. Потом, не остыв, повернул лицо в салон. — У кого телефон увижу, убью! И это... на своем не разговаривайте!

— Откуда у них телефоны. Не заработали еще, — хмыкнул водитель. — У него может быть, — не поворачивая головы, уже без смешка, без нажима, но словно невидимо подчеркивая, закончил водитель и убавил звук.

Солдат повернулся к Эдуарду.

— Есть телефон? Дай сюда... Тебе говорят!

Эдуард покачал головой, пожал плечами.

— А там что? — солдат дулом автомата ткнул в карман куртки. Эдуард достал горсть монет, коробок спичек, кастет. Все поместилось на ладони.

— Нет трубы, — медленно и, казалось, в замешательстве протянул солдат, вглядываясь в железяку.

Водитель слабо кивнул и сел удобнее, уже не отвлекаясь от дороги, желая казаться отдельным от всех и чтобы все это обязательно поняли.

Дорога опять пошла лесом, затем он стал редеть. Один за другим проносились небольшие, на два-три дома, островки жилья. Затем и они исчезли — дорога скатилась в низину и потерялась в тумане. Его лохмотья окутали машину, окна покрылись каплями влаги, и, глядя в ветровое стекло, водитель больше других понимал, какими беспомощными вдруг стали фары его автобуса — посылаемый ими свет ломался и расслаивался в мучнистой, заволакивающей пене. Стало тихо, и стало по-особенному хорошо слышно, как натужно гудит мотор, вынужденный тянуть автобус наугад шажками, вслепую. Первые всплески голосов раздались, когда дорога пошла в гору, а затем и выровнялась, позволяя снова видеть.

— Да, — выдохнул водитель, — в такую дорогу собака и за полкурдюка не пойдет... А?

Он сбавил скорость — на обочине стоял грузовик с белым, как соль, камнем. Дорога в этом месте была широкой, но он поехал вдоль грузовика медленно, словно желая разглядеть и груз в кузове, и приспущенные от веса колеса, и главное — увидеть шофера в кабине. Груз оказался обломком мраморной скалы, а шофер спал. Звук мотора разбудил его, он открыл глаза, махнул рукой, показывая, что с ним все в порядке, что автобус может ехать дальше, спасибо, и вновь заснул. Водитель вздохнул, сбрасывая раздражение, переключил передачу, вогнал в магнитолу диск, убавил звук — сделал «тихо», только для себя. Зазвучала мелодия на ситаре — ровная, без всплесков. Такой же теперь казалась и дорога под колесами автобуса — гладкой, без колдобин. Без тумана. И пассажиры ожили, но не до конца — многие видели попытку водителя обезоружить солдата и понимали, что могло произойти и что еще может случиться.

Эдуард поднялся, посадил Кристину в кресло, а сам встал сзади, поддерживая ее за плечи.

— Сколько ей? — спросил солдат.

— В сентябре будет девять, — ответил Эдуард и потрогал себя за горло.

— О! Так ты не немой! А что ты молчал? Так нельзя! — крутанул головой водитель и подался вперед, желая лучше разглядеть неожиданную преграду на дороге.

— Ё-худоё! А это еще что такое?

Автобус вначале сбросил скорость, потом и вовсе остановился — дорогу закрыла свадьба.

— Пожалуйста, не останавливайтесь! Ну пожалуйста!

Солдат смотрел на водителя, который будто извинялся, на пассажиров, оживших от вида радостных людей за окнами, которые, судя по всему, не могли причинить им вреда, поэтому все будто выдохнули после долгого задержанного вдоха, когда с шумом открылась дверь и веселый человек с перевязью на груди поднялся в автобус. Он удивился непривычному облику пассажиров, хотел уже было сойти, но другой мужик подтолкнул его, протиснулся вперед, подвинув солдата.

— Какие люди! И с охраной!

Он с удовольствием рассмеялся собственной шутке, потом раскинул руки, будто обнимая и желая всех разом перенести из автобуса за праздничный стол. Несколько пассажиров вышли, попали в объятия деревенских, потом за ними потянулись и остальные. Солдат вначале прошел в хвост салона, увидел встревоженную его приходом беременную женщину, вернулся, присел на корточки рядом с Кристиной. Девочка смочила палец во рту и дотронулась до его щеки. Солдат привстал, огляделся, затем, решившись, вышел из автобуса. Внутри остались лишь пара женщин, которым мужья велели сидеть, да Эдуард с Кристиной. Водителя нигде не было видно.

Женщины в автобусе прильнули к окнам, оживляясь, когда в толпе мелькал кто-нибудь из земляков. Кристину шум пугал. Она спрятала лицо на груди отца и, казалось, успо-

коилась. И тут в автобусе раздался крик — начались роды. Женщины оставили окна, заметались по салону, вставали поочередно в дверях и выкрикивали в толпу имена, потом Эдуард догадался нажать кнопку сигнала. Откликнулись сразу же несколько мужчин, прибежал и водитель. Часть вещей перенесли вперед, и роженицу положили на заднее сиденье. Заглянул человек с перевязью — «Вау!» — достал сотовый. Появился парень на велосипеде — получив указание, куда-то быстро закрутил педалями. Вскоре примчался обратно — за ним спешила фельдшерица. Жестами и криком она выгнала всех из автобуса, парень на велосипеде поехал к ближнему дому, еще несколько сельчан тоже разошлись выполнять ее наказы.

Парень спешил назад с ведром воды. Над ведром шел пар. Эдуард подхватил дочь и опустил на землю с другой стороны автобуса, дальней от праздника. Кристина закричала, рвалась обратно. Подошла женщина-пассажирка, села перед девочкой на корточки, зацокала языком, защелкала пальцами. Кристина успокоилась.

Эдуард ушел в сторону и тоже опустился на корточки. Смотрел прямо перед собой, будто проникая в невидимую точку в лесу, в котором могло быть привычно и свободно. Он встал, зашагал к лесу. На ближних деревьях была дорожная пыль, листва казалась серой, дальше лес темнел зеленью. Эдуард шагал, все дальше и быстрее уходя от автобуса, потом как бы споткнулся, резко остановился. Ствол дерева, возле которого он остановился, был похож на старое лицо: извивы коры — как морщины, потеки смолы — как слезы. Эдуард поднял голову — в кронах тоже шла какая-то жизнь, но тихая, не способная заглушить голос:

— ...по объездной едьте... к магазину, — водитель с кем-то говорил по мобильному телефону. — Пока здесь, но скоро поеду...

Под ногой Эдуарда хрустнула ветка, водитель вздрогнул, уставился на Эдуарда, дернул нервно щекой и, сделав несколько шагов в глубь леса, закончил:

— Понял, понял... не знаю... как получится. Вы сами быстрей...

Эдуард развернулся, пошел назад странной походкой — на полусогнутых от страха ногах, с прямой от напряжения спиной.

Вскоре он остановился, присел на корточки и будто оцепенел. Сидел долго, пока, подняв глаза, не увидел лицо Кристины, которая стояла рядом и внимательно смотрела на него. Она уже не кричала, но Эдуард все равно поцокал языком, а потом взял дочь за руку и уже не отпускал. Подошел водитель. Хотел было присесть рядом, но раздумал. Только спросил, уходя:

— Ну что там? Нет еще? Ехать надо.

В салоне автобуса уже не бегали, напряженно ждали. Слышна была только роженица, но вскоре раздался и крик младенца. Подкатил санитарный «уазик». Молодую мать вывели из автобуса, уложили на носилки внутри «санитарки», фельдшерица, осторожно держа закутанного в пеленки ребеночка, тоже скрылась в машине, потом туда же сел молодой отец.

Ба-бах! Салют новорожденному! И веселье ожило, получив подпитку, — так в мангале начинает гореть от сухого полена. Эдуард с Кристиной на руках вновь поднялся в автобус. Какой-то мужик открыл стрельбу из дробовика в воздух. У него мягко отняли ружье, но только затем, чтобы пострелять самим. Откуда-то появились петарды. Пришел и сел на свое место водитель, чем-то нетерпеливо обеспокоенный. Сидел, молча ерзал. Смотрел на Эдуарда долгим взглядом, глаза в глаза. Потом не выдержал, заговорил:

— Там один сейчас ругал мой народ. Плохо говорил.

С площади донеслись очередные: «Горь-ка! Горь-ка!!!»

— Горь-ка. Зачем? — проворчал водитель. — Хочешь, расскажу кое-что? — не дожидаясь ответа, начал: — К моему брату сын привез гостей отсюда. Ученые. Главный профессор там женщина была. Красивая, очень брату понравилась. Брат живет в ущелье, а они приехали на отдых. Там река, воздух, не жарко. Вот. Брат

повел показывать сад. Лучший сад в ущелье. А там его бараны, козы паслись, хурму, айву на земле ели. Профессор увидела молодого козленка, а у него рога, как ваша буква «хэ», были. Маленькие. Она говорит: «Сладкий мой, сладкий мой». Потом пошли, сели, чай-пай, туда-сюда. Брат кушать готовит, потом принес гостям. Профессор на главном месте, ей уважение, лучшая еда тоже ей. По закону. Профессор посмотрела на еду и кричит, плачет. Потом вскочила и в машину. Все уехали. Брат сердится, обижается. Потом его сын опять приехал. Мой брат спрашивает: «Что случилось? Почему так?» Сын объяснил. Мой брат услышал «мой сладкий, мой сладкий» и подумал, что профессор хочет этого козленка кушать. Он его зарезал, сделал шурпо, а голову ей дал, самой умной, значит. Она рога увидела, — водитель показал скрещенные пальцы, — и плакать...

Эдуард положил руку на голову Кристине. Будто радуясь, что и взрослые бывают неразумными. Водитель продолжил:

— Вот как «сладко» стало «горько». Вот почему так? Тогда вместе жили, один телевизор смотрели, одни газеты читали, а друг друга не понимали. Безграничной любви не было, теперь тоже. Теперь границы. А этот? Ну пьяный он, напился он... Да? Да нет. Я почему-то не верю. Я спрашиваю: как можно, если ты о другой земле ничего не знаешь, говорить о ней плохо? А? Скажи? — он и во время рассказа поглядывал в зеркало, а тут посмотрел в очередной раз и, не дождавшись ответа, выскочил из автобуса. Тихо подъехал крытый брезентом военный грузовик.

Солдата за плечи обнимал и что-то говорил его сельский пьяный сверстник. Увидев грузовик, солдат пригнулся и побежал сквозь толпу к автобусу. Пустой автобус просматривался насквозь, хорошо были видны Эдуард с дочкой и вбежавший туда солдат. Фигура солдата метнулась в конец салона, потом исчезла — наверное, солдат лег на пол, потом вновь появилась, уже в дверях, согнутая в коленях. Он, не выпрямляясь, обежал автобус и помчался в сторону леса. Из грузовика попрыгали на землю солдаты. На свадьбе произошел новый взрыв веселья, прозвучали, как выстрелы, хлопки петард. Беглец оглянулся, вскинул автомат и дал очередь. В небо. Офицер, тоже на бегу, отнял автомат у одного из солдат, остановился, прицелился и выпустил короткую ответную очередь. Солдат подпрыгнул, сломался в поясе и в коленях, упал в пашню. Со стороны свадьбы крикнули «горь-ка!» и пальнули залпом — стреляли вверх уже из нескольких ружей. Потом внезапно наступила тишина. Военная машина с открытым бортом сдала назад, в нее втянули солдата. Офицер подошел к водителю автобуса, пожал ему руку, затем влез в кабину. Когда военные скрылись за поворотом, свадьба тихо ушла в глубь деревни, растерянные пассажиры заняли свои места. Водитель сказал:

— Он меня с кем-то перепутал, — и вытер руку о штаны, посмотрел внимательно на Эдуарда, поднял раскрытые ладони к лицу и прочел короткую молитву. — О-о-мин! — провел ладонями от ушей и по подбородку.

— Илохи о-мин ! — хором выдохнул автобус.

Брат и Лера в прихожей. Он уже одет для улицы, приоткрыл входную дверь. Лера у зеркала наносила последние штрихи. Брат, поторапливая женщину, открыл дверь еще шире, закурил, выпуская дым в створ. Лера, заметив в зеркале его взгляд, дала понять, что скоро закончит, — повела из стороны в сторону полными бедрами. Брат хмыкнул. Лера подошла к нему, целуя воздух у его щеки, ласково подтолкнула к выходу.

Ехали молча. Он затормозил, повернулся к Лере.

— Ну?

Лера не ответила, выждала, затем тоном учительницы сказала:

— Да ты просто напомни, не надо сразу комплексовать! Если я чего-то обещала или не обещала, но смогу сделать, надо просто сказать словами. Что же ты такой нетерпеливый? Это плохо. Это почти грех! Потерпел

бы Адам, жил бы в раю. До сих пор... — Лера глянула, потом взяла его за подбородок, развернула к себе, вновь посмотрела, будто изучая. — Нет, ничего, слава богу. Показалось, что ты на брата стал похож, — сказала она и усмехнулась грустно. — Я поняла, почему мне с тобой сегодня интересно общаться. Потому что я сама себе отвечаю. Получается диалог умных людей. Езжай к Леве. Только убери эту жертвенность с лица, напугал. Прям не человек, а ходячее одиночество. И не встревай никуда, не лезь! Убери, я сказала! Лицо проще! Всё, ничего больше я не прошу. Лева такое не любит. Кстати, я тоже. Таки только у меня может быть такое — просить бывшего устроить нынешнего. Не зря ведь говорят, что все в мире сплетено. Все по кругу, так сказать. Ой! Что это я? Чтобы язык мой отсох! — Лера раскрытой ладошкой постучала по губам. — Всё-всё-всё... я уже опоздала! Цеп-цеп!

Лера ушла. Брат смотрел ей вслед — несуразная, тяжелая. Тронул с места. Но тут же остановился, пошел к газетному киоску. Вернулся, сменил батарейки в пульте. Попробовал управлять магнитолой. Она слушалась. Сработал телефон. На дисплее имя: «Лера».

Она стояла за стеклянной витриной магазина и говорила в трубку:

— Думаешь, я не видела, как ты смотрел мне в спину? Не смотри на меня плохо. Дождешься того же! Хватит кукситься. Я там наговорила тебе черт-те что, но это любя. Я была не совсем права.

Ты слышишь? Ты мне вот что скажи... приготовить что-нибудь на вечер или сходим куда-нибудь? Я лично за дом голосую, с тобой хочу побыть, «безникому». Ты улыбнулся? Не вижу, чувствую. Вот так и езжай.

Деревня осталась позади, потом проехали еще одну. Снова с двух сторон пошел лес, дорога стала виться, в одном месте асфальт закончился, пошли колдобины. Автобус начал тормозить и остановился на обочине.

— Интересно, ребенку Сафара гражданство сразу дадут? — водитель хмыкнул.

— Тогда ничья будет. Один-один. Счет. Равновесие природы, — водитель опять хмыкнул, повернулся в салон, почувствовал угрюмое молчание и продолжил, начав тихо и мирно: — Почему молчите? Разговаривайте, а то усну. Что мне хотите сказать? Все равно молчите? Зря вы. Это вы мне бросьте! Еще не поняли, что приехали в другой мир? Нет? Земля одна, мир другой! — сказал он и, чтобы стало понятнее, он одной рукой показал на пол, другую поднял вверх. — За шесть дней! Холбой, ты где? Ты тоже молчишь? Ты сказал про Павлова, думаешь, я не знаю, кто это? Теперь скажи всем, что их Павлов тут — это я! Я тут ваш защитник. Я точно говорю, потому что знаю, что говорю! Слушайте, сейчас автобус сломаю, дальше пешком пойдете поэтому! Боитесь? То-то же. Я ничего не понимаю. А? Значит, вы чистые, хорошие, а я грязный, плохой! Предатель? Прие-е-хали. Как же! Не будет так! Это вообще невозможно! Чего опять молчите? Смерти не видели? Испугались? Мужчины! Тьфу! А раньше не видели? А кто в кишлаке ваших отца-мать на кладбище понесет? Вы же все здесь. Женщины понесут? Это грех!

— А твоего кто понесет? Ты тоже здесь! — перебил кто-то водителя. — Так что...

— А-а-а, это ты! Что прячешься? — спросил водитель, взглядом найдя говорившего. — Я видел, кто тебя провожал. Все знаю. Что везешь? Менга кара! На меня смотри! Говно везешь! Людям! Потом их дети тоже станут уродами!

Хотя он и не показал рукой на Кристину, но всем стало понятно, кого он имел в виду. Эдуард пересадил дочь на другое колено, и, не вставая, снизу вверх ударил водителя. Тот осекся на полуслове, потряс головой, фыркнул, хмуро оглядел салон, открыл дверь и спрыгнул на землю. Потом влетел обратно, схватил Эдуарда за грудки и вытолкал из автобуса, выкинул его сумки, повернулся к Кристине и остыл.

— Ты что? Псих, да? Скажи ей спасибо!

Он вновь спрыгнул, закинул сумки обратно и, пройдя назад, открыл

шторки мотора. Покопался там с полминуты и вошел в лес. Его потная спина мелькнула раз, другой и пропала. В автобусе робко заговорили, но никто не рискнул встать и выйти.

Водитель выбрал сухое место, откуда мог видеть автобус, нашел там пень, ровный и гладкий, на котором и устроился, разувшись и положив голые ноги поверх сандалий. Из нагрудного кармана достал длинную папиросину и поднес огонь к ее скрученному концу. Глубоко, аж щеки запали, втянул, задержал дым и выпустил обратно, тоже медленно, рывками. За несколько его вздохов-выдохов папироска истлела, и он закрыл глаза, улыбаясь высохшим ртом. Потом замотал головой, будто с кем-то незримым споря и что-то доказывая и, очевидно, победил и доказал, так как опять растянул рот в улыбке и заснул. Вскоре проснулся, пошевелил пальцами ног и рассмеялся в голос. Через минуту встал, пошел к автобусу. Там весело оглядел пассажиров, устроил себя удобнее на подушках и завел мотор.

Он вел автобус, улыбался дороге, деревьям, встречным и попутным машинам, курам, гусям и самому себе. Потом стал опять серьезным и хмурым, повернулся к Эдуарду и почти без акцента и, будто объясняя, что понимал только он один, сказал:

— Я ведь не знал, что они его так... Но он сам всех мог убить! И тебя, и твою дочку! Точно я говорю, потому что знаю, что говорю! А зачем он командовал? Как баранами. Не надо из людей баранов делать!

Автобус с объездной дороги выбрался на трассу, влился в поток. В Москву въехали в сумерках, сразу поехали на площадь трех вокзалов. Их ждали. Из автомобиля вышли два сержанта и пошли к автобусу. Водитель что-то сказал в салон, и пассажиры в уже готовые к показу паспорта вложили деньги, столько, сколько велел дать опытный и знающий эту жизнь водитель. А сам он первым соскочил на землю, кивнул сержантам, как старым знакомым, и, открыв грузовые люки с одного борта, перешел на другую сторону, привычно отстраняясь.

Эдуард взял Кристину за руку и повел к вокзалу, мимо сержантов, дернувшихся было в его сторону, но позволивших пройти, вовремя распознав в нем своего.

Ангар автосервиса был наполнен звуками: ревел мотор машины, шипел сварочный аппарат, радужной пленкой блестели лужи. Под днищем автомобиля копошился слесарь. Брат присел, громко прокашлялся, затем, тоже громко, поздоровался. Слесарь что-то закручивал и при последнем усилии, повиснув на ключе, встретился с ним глазами. Он кивнул и перешел к другой детали.

— Где Лева? — крикнул Брат.

Слесарь махнул рукой в сторону конторки приемщика. Брат открыл железную дверь и оказался во внутреннем дворике. У забора стоял мастер Лева и смотрел на плывущую по небу мраморную глыбу.

— Майна, майна помалу! — кричал кто-то невидимый за оградой.

Брат подошел, улыбнулся и встал рядом, потом одновременно с мастером заглянул за изгородь. Камень уже стоял на земле соседнего с автомастерской участка, и возле него ходил высокий старик с огромными ладонями. Старик, не в силах заставить камень вращаться, сам описывал круги. В дворике там и сям росли из земли уже готовые скульптуры, легко узнаваемые бюсты стояли на треногах. Какая-то часть камня старику понравилась более всего — он подошел и погладил это место ладонью. Лева кивнул Брату, протянул ему стянутые с себя рукавицы.

— А что джигитов твоих не видно? — подошел к забору скульптор.

— Да ну их в баню! «Эфэмэс» с проверкой была, увезли обоих. Один так себе был, на подхвате, а вот другого — да, жалко, толковый был слесарь. И в моторах понимал. На слух.

— А этот что? — скульптор кивнул в сторону продолжающего улыбаться Брата, стоявшего у ржавой железной кучи. — Не слышит?

— Пока не знаю. Сказали про него, что вроде умеет работать. Посмотрим. Нет, так...

— Лицо хорошее. С задором внутри.

— Берите к себе, если нравится.

— Ну что значит берите? Но на пару часов, когда скажу, ты мне его отпускай. Порисую. Вот для этого камушка. Посмотри, какой красавец! Покорителям целины, в Кустанай, — старик еще раз цепко, точно фотографируя, всмотрелся в лицо Брата и ушел по дорожке в глубь дворика, по пути вновь ласково потрогав мрамор.

Где-то близко невидимо прошел поезд.

В отсеке их было четверо, еще двое сидели на боковых местах, через узкий проход. Ночь прошла тихо, а вот сейчас началась утренняя суета. Кристина спала на нижней полке, Эдуард на верхней, над ней. На другой верхней полке девушка свесила сонное лицо вниз. Там полная девица страдала, пытаясь что-то достать из-под заставленного пакетами столика. Девушка потянулась к пакету с чипсами. Дотянулась, захрустела. Разговаривали шепотом:

— Ты что там ползаешь?

— Деньги закатились... мелочь.

— Ну и хрен с ними, нашла из-за чего дергаться.

— Чего? Слезай, блин, хватит жрать! Сама ищи, — беззлобно сказала полная.

— А я не жру еще... уйди, я спрыгну.

Девушка тяжело облокотилась на обе полки и, повисев немного, мягко опустилась вниз. Села на полку, поместив туго обтянутый лосинами зад рядом с головой Кристины. Толстуха села напротив, смахнула волосы с потного лба, погоняла ладонями воздух на себя.

— Душно. Хоть бы окна где открыли.

Девушка нашла пакетик с орехами, достала один и, положив на край, там, где у столика металлическая окантовка, с силой ударила раскрытой ладонью.

— Где нож?

Толстуха не ответила, вновь пытаясь заглянуть под стол.

— Извините, у вас нет ножа?

Девушка повернулась к соседям, тем двоим, что сидели на боковых местах. Молодые люди покупали журнал у глухонемого разносчика, не услышали. Тогда она взяла другой орех и повторила попытку. Кристина проснулась, испугалась. Эдуард достал из кармана кастет и сверху протянул девушке. Та машинально взяла кастет в руки, разглядела и, положив на стол, быстро пересела к подруге. Обе, не сговариваясь, повернули головы к окну, внимательно всматриваясь в мелькание — поезд шел по мосту.

Эдуард спрыгнул с полки, поднял Кристину и повел в конец вагона. Там своей очереди дожидались соседи по купе. Одинаково веселые, парни и внешне смотрелись близнецами. У одного на носу были очки, у второго не было. Окно было приспущено, один курил, второй, в очках, перелистывал только что купленный журнал,

— Во, смотри: «Искусство спасут гомосексуалисты и евреи: они смотрят на все как бы со стороны, это очень творчески плодотворно. В этом есть драма». Ты как считаешь?

— Возможно.

— Значит, только полнадежды на тебя! Не подведи!

— А по шарам?

— Не надо. Шучу. Вот еще интересное, слушай...

В промежутке между дверьми было тесно. Эдуард выглянул в тамбур — там спины курильщиков, грохот колес. Пришлось остаться, стать внимательным слушателем непонятного разговора.

— «...чем драма отличается от трагедии? Тем, что драма — это конфликт между любовью и другой любовью...»

Туалет освободился, парни посторонились, уступая очередь. Эдуард подтолкнул Кристину, но она заупрямилась, и он, стесняясь, тоже вошел в кабинку.

Разговор продолжился:

— «...а в трагедии — между любовью и ничем. Потому что, кроме любви, ничего в мире и нет». Вот оно как!

— Я читал это. Не помню сайт, но это интервью... у кого-то брали. Ты сюда смотри!

Парень подвинулся, пропуская второго к окну. Поезд, замедляя ход,

шел вдоль черного карьера, на дальнем гребне которого медленно двигалась колонна самосвалов, а еще дальше в небо шел дым из сотен труб.

— Привычное невыразительно, — сказал второй парень и добавил, глядя в глубь вагона, где мелькнули лосины соседки: — Любовь ведь сама как путешествие.

Подошла проводница, постучала в дверь туалета: — Заканчиваете там! В санитарную зону въехали!

— А мы? — одновременно спросили парни.

— На станции сбегаете. Десять минут стоять будем.

Катя вышла из поликлиники. Нарядная, с золотом на пальцах, в ушах, на шее. И грустная. Потопталась на выходе, прочла бумажку, очевидно, от врача, спрятала ее в сумку. Время шло к вечеру. Катя неторопливо пошла по набережной. Ее обгоняли, шли навстречу, она сама мелким шагом прошла мимо сидящих на садовой скамейке молодых мужчин и быстрым, брезгливым шагом мимо двух бомжей, но никто ничего не говорил ей вслед, даже плохого. Иногда она резко поворачивалась, чтобы застать смотревших на нее мужчин врасплох и обменяться потом с ними взглядами, но... Настроение не улучшалось. Катя подошла к ротонде, из парка за ней доносилась музыка. Звуки раздавались с левой стороны, очевидно, площадка была где-то рядом, за кустами, и Катя свернула на тропинку, где ее и оглушили, больно и сильно ударив по голове.

Пришла в себя оттого, что кто-то в белом натирал ваткой ее виски, а потом эту же вату пытался запихнуть в нос. Катя закричала, ударила по руке, услышала смех.

— Жива Матрена!

Только в больнице, куда привезли Катю, она обнаружила пропажу всего золота. Серьги, кулон с шеи, кольца — все это исчезло.

— Скажи спасибо, что не трахнули! Ничем не наградили! Что стало с людьми? Я бы их всех собственными руками передушила бы! — сказала медсестра, заводя Катю в палату и показывая койку. — Лежи. Дежурный освободится, подойдет. Уборная и все такое в конце коридора...

Катя села, полезла в сумку. Прочла тот самый листок еще раз и попыталась плакать. Вновь не получилось. Вошел врач. Тот, кого Виктор приводил к ней ночью. Он обошел кровать и ахнул:

— Ты? Опять? Ну нахалка! Господи, что на этот раз? Допрыгалась? Следовало ожидать. Ну да ладно. А это что? — врач взял бумажку из ее рук,

— Так... так... ага... и всё? Из-за этого плесень разводишь? Впору топиться, да река далеко? Хотя близко. Да? Кто подписал? А-а-а. Ну понятно. Хотя и неэтично об этом вслух, но скажу тебе по старой дружбе — это ерунда, хорошая моя. Еще успеешь родить. Если что, обращайся! А вот голову давай посмотрим. Сядь, колено на колено. Покажи зубы. Так.

Врач повел молоточком из стороны в сторону, далеко и близко, потом стукнул по коленке.

— Встань! Закрой глаза. До кончика носа этой рукой, хорошо... другой. Не тошнит? Голова не кружится? Хорошо. Будем считать, что обошлось, мозги на месте. Там еще один побитый есть, у него дела похуже твоего будут. Так что радуйся, ложись, отдыхай и не мудри больше.

Врач еще раз внимательно посмотрел на Катю и отошел к другим больным, Катя вышла из палаты. Коридор: с одной стороны — окна, с другой — двери. Катя шла, читала таблички на дверях — палата номер... палата номер... ординаторская, процедурная, клизменная, туалет и в конце коридора надпись — «Пожарный выход». За дверью на лестничной площадке стояли трое мужчин — один с перевязанной головой, с опухшими глазами в центре и двое других по бокам. Один из них бубнил вполголоса:

— ...потом тебя ударили. Кто, да что, да почему, хрен его знает, и ты не знаешь! Сзади дали. Алик! Прикинь, мы простые, не Вафин, говорить много не будем! Жизнь может быть длинной, до смерти, если... Ко-

роче, Алик, тихо надо жить, без шума... Прикинь...

Катя дошла до конца коридора и пришла обратно — дослушать.

— Там Лялька была. Все видела...

— Это которая? Молодая или старая?

— Средняя... из «Шанхая»...

— Ты о себе думай!

Поселок «Шанхай». Время будто замерло, духота разморила — все движения через силу, ватные, речь нервная. Вдали — шум-гам станции, здесь — назойливый осиный гудеж. Девица с красной головой сидела на корточках у стены вагона и в большом тазу стирала белье. Ее спутник, сердитый, раздраженный, тыкал ножом в шпалу. Повернувшись к другому бомжу, укоризненно качая головой, сказал:

— Так сгоняй еще раз, может, пришел уже пес.

Второй бомж как раз перебирался в тень. На лице гримаса недоумения и обиды, как у человека, которому не верят.

— Ты про кого? — встряла в разговор девица.

— Про кого? Про пидора в пальто! Про Алика.

— Барыгу?

Девица встряхнула мокрые брюки, брызги попали на бомжа.

— Чего ты докопалась до меня? Другие Алики есть? Опять?

— А на кой он мне сдался? Ты что? У Ляльки спроси про него.

— А она каким боком в теме?

— Не знаю, боком или раком, но знает.

— Она у себя?

— Позвать? — подал голос второй бомж.

— Зови.

— Лялька-а-а! — крикнул второй бомж

В закуток вошла жена Эдуарда Лялька, трезвая, но и не злая.

— Тут наливают народу? — спросила Лялька.

— Ты про Алика знаешь что?

— В больнице он.

— Аппендицит?

— Зачем? Ментам бадяжную водку сунул. А те для Вафина брали! — засмеялась Лялька, сложившись в поясе.

— И что? Майор откинулся? Слава тебе господи! — с бомжей сошла дремота.

— От винта! — Лялька, как слон хоботом, поводила сложенной в локте рукой. — Унюхал урод, приехал и полбашки Алику снес. Ужас что было! Я в позе «мама моет пол» стою, с тряпкой, так эта сука и меня достала. Ха-ха... А в чем вопрос?

— Амбал с Вовчиком «рыжье» в парке сняли.

— Молодцы. И чё, кроме Алика, никто не берет?

— Ну...

— У Вовчика? — удивилась Лялька. — У балабола? А где он?

— Какая тебе разница где?

— Не груби! Много?

Амбал показал золото. Лялька склонилась над его ладонью.

— И всё? На хрена меня звали? А что ты ей не подаришь?

— Ты, овца! — быстро вскипел бомж.

— Всё-всё-всё, поняла! Без оскорбления личности, пожалуйста. Алика нет, другие не берут. Так? Короче, утром к скорому надо пойти. У купейных показать, в плацкарте не надо, там местные да жулики. Вот пусть она и сходит. У нее и морда пока нормальная, без брака.

— Сама ты морда!

— Ой, мля! Ты здесь? А я и не заметила!

— Заткнись, а! — попросила красноголовая.

— Все пойдем, — подытожил главный бомж.

Поезд. В вагоне выключили свет, горели только плафоны в изголовье. Многие уже спали. Эдуард разгладил рукой морщины на простыне, уложил Кристину. Устроился у нее в ногах, потом пересел ближе к окну. На его место плюхнулась девушка — так ближе к парням. Толстуха, укрытая простыней до бровей, лежала на своей полке.

Парень в очках очистил апельсин, протянул девушке.

— Всё для вас, — он склонил голову с косичкой.

— Не верю. Все мужчины обманщики!

— Что в Москве делала? — парень разломал курицу, подвинул еду на промасленной бумаге в ее сторону. — Угощайся, Анюта.

— Не люблю, когда имя коверкают. Ан-на, — по слогам произнесла она свое имя. — Неужели трудно запомнить? Спасибо. В Москве работали.

— Скажи, а ты замужем? — парень поискал глазами свободный стакан.

— А у тебя жена есть? — девица встала и взяла чашку со столика, по пути улыбнувшись Эдуарду.

Неожиданно для нее он тоже улыбнулся и придвинулся еще ближе к окну. В ночи он смог видеть лишь дальние огни и то, что отражалось в стекле, — свое лицо, Анну, которая сидела теперь в ногах у подруги и ждала, когда нальют. Эдуард услышал, как она сказала «чин-чин», увидел в стекле, как выпила и сморщила носик, отведя руку парня с долькой апельсина. А тот повторил свой вопрос, на этот раз почти шепотом, мягче. Девушка подумала, придвинулась и с неясной улыбкой, копируя его манеру, прошептала, поцелуйно вытягивая губы в конце слова:

— Я работаю-ю-ю...

— Кем? — парень или не понимал, или ловко валял дурака, что заставило девицу нервно хихикнуть, оглянуться по сторонам и, согнав улыбку, прошептать:

— Часики женские продаю.

— Почем? — спросил второй парень, гораздо догадливее, чем его друг.

— Пятьдесят долларов час.

По лицу Анны было понятно, что теперь, когда все упростилось, ей стало гораздо легче общаться.

— И она?

— А Барби вообще супер!

— Будильники? — хохотнул догадливый.

— Ага, с боем! Пошлепать может! — Анна вновь напряглась, ожидала реакции собеседника.

— Рот закрой, — шепотом из-под простыни сказала подруга.

Эдуард зевнул, потер шею и полез наверх.

Ночью вагон тряхнуло пару раз, звякнули ложки в стаканах, что-то упало, а потом все успокоилось, перешло в привычное постукивание, но и оно вскоре прекратилось. Поезд остановился. Эдуард проснулся, пошел в туалет. Дверь в тамбур была неплотно заперта, ходила в петлях, и в этой щели он увидел одного из попутчиков, того, кто читал журнал и говорил об искусстве. Парень, опустив руки на голову девицы, раскачивался на носках и, казалось, подсчитывал заклепки на потолке. Эдуард вернулся в свой отсек, где на боковой полке спал второй парень и не спала толстуха.

— Стучаться надо, — сказала толстуха и хихикнула. Эдуард вгляделся в ее лицо. Простое, обычное, разве что большое, с маленькими глазами, никак не кукольное. Не Барби. Он не ответил на шутку, посидел с полминуты и пошел в другой конец вагона, где были титан и бачок с питьевой водой. Дверь в купе проводников была открыта, и его окликнули:

— Не спится? Чай будешь?

— Стоять долго будем?

— Скорые тут не останавливаются.

— А чего стоим?

— Встречный пропускаем. Тебе с лимоном, без? Или ты кофе?

— Просто воды хотел, — ответил Эдуард, стоя в дверях и посматривая в коридор и почему-то не обращая внимания на то, что вновь обрел голос.

— Не волнуйся, услышишь. Умаялся с дочкой? Домой?

— Домой.

— Сколько ей? Лет семь уже есть?

— Больше.

— Да... а выглядит на семь... маленькая.

— Вырастет...

— Вырастет, — согласилась проводница. — А что ты с ней, а не мамка?

— Так это самое, — задумался Эдуард, — не в России она, в Германии...

— Живет там или по делам?

— В гостях.

— Что же отпустил-то? Терпи теперь.

— Нормально.

— Немка она у тебя, что ли?

— Нет. Я немец.

— Ты? Никогда бы не подумала... Но ты наш, да? Поволжский?

— Нет.

— А там родни много?

— Много, все там.

— Ты смотри! А твои как здесь оказались? После войны остались?

— Ну.

— У меня как-то тоже немцы ехали, муж с женой. Тоже маленькие, лилипуты. Я сначала думала, что из цирка, а он, оказывается, профессор, а она тоже кем-то там... Не клоуны, одним словом.

— У деда старший сын тоже был профессором.

— Ух ты... А кем сам дед был?

— Генералом эс-эс. Его они сами расстреляли, он евреев спасал, художников там, искусство всякое... Генерал Вольфганг Нюренбер, он летел на самолете, так его с горы подстрелили.

Эдуард повторил жест Брата, постучал костяшками пальцев по двери.

— Хорошо, — сказала проводница.

Эдуард махом осушил стакан воды, вытер губы и вдруг переменился, сказал нервно, словно злясь на себя за то, что вынужден был говорить такое.

— Когда приедем?

— По расписанию, напротив висит. К себе пойдешь, прочитай, — отмахнулась проводница.

С шумом пронесся встречный поезд.

Утро было еще не мокрое, но серое, и все опять обещало дождь и тоскливый день. Эдуард снял Кристину с подножки вагона и повел к зданию вокзала. Свою жену он увидел сразу. Из поезда мало кто вышел размять ноги, во многих вагонах лишь открыли курильщикам двери, и только в середине состава, у спальных вагонов, шла вялая суета. Там мелькала красная голова и там же стояла его жена.

Лялька, хмурая, была в двух шагах от красноголовой, злилась ее нерасторопности. От досады закурила и втянула дым так глубоко, что поперхнулась, завертела головой и, выгоняя дым из легких, постучала себя в грудь. Вот тут и увидела идущих от хвоста поезда Эдуарда и дочь. Кто-то подошел взглянуть на золото в руках красноголовой, и Лялька переключила свое внимание.

Эдуард повесил сумки на плечо, притянул к себе Кристину, правую руку опустил в карман брюк и вынул назад с уже сжатым кулаком, с кастетом на пальцах.

— Здрасьте...

Эдуард вздрогнул, хмуро обернулся. Паренек, добытчик меди, сказал:

— Как съездили? Идемте, тут ближе...

— Да, знаю, — соврал Эдуард.

Паренек свернул к лазу в железной ограде. Эдуард пропустил Кристину вперед, потом протиснулся сам. Когда Лялька вновь повернула голову, то увидела лишь безлюдный перрон. А тут и локомотив свистнул и потащил за собой вагоны. Лялька пустила им вслед клубок дыма. Всем сразу.

— Атас! — крикнул главный бомж.

Лялька втянула голову в плечи. Потом открыла глаза и увидела, как мимо красноголовой, мимо Амбала, Вовчика и главного в их компании бомжа, не обращая на них никакого внимания, а только к ней одной идут двое верзил в форме. Лялька побежала. За спиной услышала топот, почувствовала удар дубинкой по спине. Лялька ойкнула, упала на четвереньки, закрыла голову. Ботинки топтались вокруг ее головы, потом сверху опустилась рука, жестко взяла за подбородок:

— Падла! Вякнешь про Алика, урою!

Рука вытерла пальцы о штаны над ботинками и исчезла.

На привокзальной площади посередине клумбы стояла гипсовая птица, сразу за ней перекресток. Там паренек пошел прямо, Эдуард с дочерью свернули к реке. В небе громыхнуло, и как-то сразу начался ливень. Эдуард подхватил дочь, потащил за собой на автобусную остановку. Чуть позже туда же вбежала Катя.

— Домой? — зевнув, спросил Эдуард.

Катя машинально, не глядя на него, кивнула, затем присмотрелась внимательнее.

— Ой. А я и не узнала. Ты ведь с Лесного? Что тут?

— С поезда мы. Баркас будет по такой погоде, не знаешь?

— Не знаю. Наверное... С московского? Ну как там?

— Нормально.

На остановке, кроме них, никого не было. Улица просматривалась только в центр города, смотреть в другую сторону мешал горб подъема.

— Во попали, мало не покажется, — вздохнула Катя.

— Ну.

Кристина поднялась и подошла к Кате.

— Приветик, тебя как звать? Это дочка?

— Кристина, — быстро сказал Эдуард, — а тебя?

— Екатерина.

Девочка просилась на руки. Катя подняла, усадила девочку на колени. Кристина потянулась с поцелуем, дотронулась до раны на затылке. Катя откинула голову назад, сказала первое, что пришло на ум:

— От меня луком пахнет, не надо... Она такая живая!

— А какой должна быть? Не пачкай тетю. Иди сюда.

— Мама дорогая! Какая я ей тетя? Просто Катя. Да, Кристиночка? — теперь Катя, будто извиняясь за свой испуг, сама поцеловала девочку.

— Сумка тебе понравилась? Вырастешь, тебе папка такую же купит, еще лучше. Ну открой, открой, хочешь ведь, я вижу...

— Нельзя! Я кому сказал!

— Ха-а-ро-о-о-ший ребенок, да?

В руках Кристины оказалось круглое зеркальце, а в нем ее лицо. Девочка подняла зеркало к глазам Кати, чтобы показать себя. Одновременно подошли два «пазика» — один на их остановку, второй на противоположную. «Их» притормозил и пошел дальше, а из дальнего автобуса сошли человек десять богомолок и сгрудились под козырьком.

— А ты чего тут? За билетами? Собралась куда?

— Не-а... в больнице была, обследовалась...

— Давно из дома?

— Вчера... А ты?

— Завтра семь дней будет. Все время такая погода?

— Так хорошую, видно, вы с собой увозили. Уже с неделю и льет.

— А-а... ясно. В железнодорожной лежала?

— Не лежала. Обследовалась.

— Жить-то будешь?

— Я? Да-а, наверное...

— А что так?

— Буду. Только родить надо.

— Рожай.

Катя засмеялась, но не так ярко и громко, как обычно, а беспомощно.

— Как это? Не умею. Тридцать лет жила, не рожала, а тут — бери да рожай!

— Вот именно. Делов-то...

— Что?

— Ну...

— Что ну? Я вот тоже хочу спросить...

— Спрашивай.

— Да ничего, так просто.

— Ну? Ты как пуганая ворона. Говори теперь...

— А вам что сказали?

— Кто?

— Врачи! Ну когда Кристинка родилась? Другие дети у вас нормальные? Или она единственная?

— А ты? Ты нормальная? — Эдуард уставился на Катю. — Что говоришь?

— Не знаю, что сказать. Не подумала. Ну ладно, не обращай внимания, прости.

— А что с ней такое? За что прощения просишь?

Катя оглянулась вокруг, словно в поисках поддержки. Не нашла. Замолчала.

Эдуард сидел рядом и тоже не знал, что сказать. Потом вспомнил:

— Ничего не сказали, не разглядели сразу. Потом сказали, чтобы больше детей не заводили. Ну... и всякое такое.

— Не разглядели? Так не бывает! — ожила Катя.

— Ты-то откуда знаешь? Не рожала ведь.

— Так! Вот не надо так говорить! Я ведь извинилась.

— А она до двух лет как все была...

— Мама дорогая! — удивилась Катя. — Несправедливо! А жена что? Не захотела больше рожать? Короче, сделала выводы? Правильно?

Эдуард поглядел пристально.

— Опять ты? Какие выводы? — затем, помолчав немного, в недавнем миролюбивом тоне продолжил: — Жили, потом я уехал и она тоже.

Катя качнула головой, точно желая показать, что «про это» она знает, но вовремя спохватилась и даже отвернулась. Сидели, молчали. Смотрели на дождь.

— Беда-то какая, — тихо сказала Катя, — баркаса точно не будет.

— И очень хорошо, — сказал Эдуард и сжал голову руками.

— Голова болит? — спросила Катя. — Ты что сказал?

— Что-то вот тут кольнуло... ерунда какая-то. Знаешь... ты вот, это... не забивай себе голову. Короче, сенсорик тебе нужен, белый, — медленно вспоминал Эдуард. — Остальное должно быть вторичным... баланс в природе...

— Что ты сказал? Повтори, пожалуйста, что ты сказал? Лекарство? Мне тоже там что-то прописали.

— Да, немецкое. В Москве все его пьют. Чтобы влюбился в тебя до мокрых трусов, — Эдуард опять вдруг переменился, стал задумчивым, подошел к дождю ближе.

— Нет, — тихо возразила Катя, — так не хочу, нет. Да, но нет.

— Так ты говоришь, дождь уже с неделю? Если волна поднимется, баркаса и правда не будет. Ты права, — сказал Эдуард, протягивая руку под дождь.

— Конечно, но не поднимется... Ладно, людей пугать! Не дует ведь. Вон пузыри пошли, скоро закончится. Смотри, Кристиночка, шарики... Бум! И нет шарика!

Дождь закончился. Стало светлее. Богомолки пошли к реке.

— Ну что, пора и нам.

С Катей что-то произошло, будто силы вдруг оставили ее, и Эдуарду пришлось повторить дважды.

Они спускались к реке. Кристина не захотела идти к отцу, так и висела на руках у Кати. А Катя, когда удавалось, из-за ее головы смотрела в сторону причала.

— Вон баркас стоит! — обрадовался Эдуард.

Катя остановилась, опустила вниз руки с ребенком.

— Вы идите, я потом, — Катя зачем-то полезла в сумку.

Эдуард повернулся, понял по-своему.

— Денег нет, что ли? Идем.

Паломницы уже сидели на скамье, сам баркас мелко подрагивал, и Лена удерживала его, уцепившись багром за крепежную проушину. Она увидела мужчину с ребенком, узнала, поторопила жестом, а при виде Кати нахмурилась. Эдуард с Кристиной на руках ступил на борт. Дочка внезапно начала кривить лицо, готовясь расплакаться, тянула руки за спину отца. Эдуард обернулся и увидел, что Лена закрыла воротца, не впуская Катю.

— Эй! Мы вместе! Ты что?

Кристина от громкого голоса все же расплакалась, Эдуард подошел и встал близко, уже протягивая руку к щеколде. Лена сама сбила ее ударом кулака, открыв дверцу перед Катей.

Лена оттолкнула баркас и поднялась в рубку к Виктору.

— Там этот, с Лесного, чудит!

— Кто?

— Ну этот, ну который придурок, этот. Ты еще говорил, что он ни за что отсидел.

— Эдуард? Он тихий... просто дурик! А что он? Напился, что ли?

— Ничего, так, по мелочи. А почему дурик?

— А потому что сюда вернулся, — рассмеялся Виктор.

— А куда он должен был деться?

— Да хоть куда. Россия большая.

— А чем здесь плохо? Давай уедем... Чего ты хочешь?

— Я? Ничего я не хочу. До Боярок есть кто? — ушел от ответа Виктор. — Нет? Швартоваться не буду, там внизу мешок для Дмитрича, подойду ближе, перекинешь ему.

Лена спустилась на палубу, а Виктор оглянулся на корму, где среди богомолок увидел Эдуарда, а рядом с ним Катю с девочкой на руках.

Баркас, метра полтора не доходя до причала, замедлил ход, и Лена кинула мешок. Старик почтальон поймал его и даже не пошатнулся. Баркас набрал ход и пошел дальше, оставляя по бокам скучные берега.

— Это ведь твоя деревня была? Чего это они? Одурели? Сказать? — Эдуард привстал.

Катя горько усмехнулась, удержала его.

— Пешком дойду от Лесного. Ну их... Да тише ты... ребенок спит.

— Дома волноваться не станут? Ты с кем живешь?

— С теткой. Но скоро одна буду.

— А что так?

— Помрет, к земле уже тянет. А может, я вообще-то к вам еду, в гости.

Эдуард пожал плечами.

— Он ведь после Боярок назад пойдет. Знаешь?

— Не боись. Шучу. Мне пешком удобнее до Каменки. Может, тоже на источник загляну, не была там ни разу.

Если не смотреть на берега, то сложно было понять, идет баркас или стоит. Все выглядело замерзшим, как на фотографии, — часть палубы впереди, над ней рубка и там равнодушная спина рулевого.

У быка в ноздрях было кольцо, и за концы веревки, продетой через этот железный обруч, быка тянули к корове шестеро мужиков. Еще один прутом бил по задним ногам. Бык воткнул копыта в землю, мычал от боли, слизывал пену с толстых губ, видел корову, которую вогнали в развилину дерева и удерживали с другой стороны за шею, видел, но вперед идти не хотел. Осипова стояла в проеме сарайной двери, грустно качала головой.

— Он ее раздавит...

Баркас швартовался в Лесном. Кристина проснулась и потянулась к отцу. Виктору через стекло рубки было видно, как Эдуард и Катя сошли на берег и начали подниматься по размокшей от дождя тропе. Эдуард нес дочь, а Катя шла сзади и иногда подталкивала Эдуарда, когда он начинал скользить. Поднявшись, постояли немного, чтобы отдышаться, потом Катя пошла в одну сторону, а Эдуард с Кристиной в другую. Паломницы пошли вдоль реки. Навстречу им, в кругу галдящих мужиков, шел бык. Мужики руководили его ходом. Гордые за мощь быка, они переругивались с неулыбчивой Осиповой, провожающей их. Группа спешила на баркас.

У порога Эдуард долго искал ключи. В карманах брюк их не оказалось, в куртке тоже. Кастет. Он подержал его в руках и запустил через штакетник в сторону леса. Ключи нашлись в сумке. В доме он включил и выключил свет, воткнул в штепсель вилку приемника, распахнул, выпуская застоялый воздух, настежь окна, открыл дверь. Из приемника полилась музыка.

Дом Эдуарда был крайним, ближе других к лесу. Сбоку через хлипкую изгородь были огород и дом Осиповой, деревенской свахи. Там, запутавшись ногами в длинной привязи, металась корова. Кристина пошла смотреть. Когда Эдуард подбежал к дочери, скотине удалось освободиться от пут и она, перестав крушить копытами воздух, потянулась к девочке. Дотянулась, лизнула в лицо. Кристина не испугалась, засмеялась. С тихим пением прошел отряд богомолок.

— Завтра сходим, — сказал Эдуард.

В небе прогрохотало, и когда первые капли упали на землю, он поднял дочь на руки и понес в дом.

Стук в дверь. Пришла Катя. Мокрая. Одежда бесстыдно прилипла к телу, ноги в грязи.

— Можно? Думала через Каменку, на автобус. Да вот, — сокрушенно развела руками Катя. — А магазин у вас закрыт, хотела там переждать. Я на секунду. Может, закончится скоро?

— Проходи. Вон полотенце... нет, другое, синее.

— Сейчас.

Катя вышла на крыльцо, подставила под дождь ноги, потом на цыпочках вошла в сени, набросила на волосы полотенце.

— Во что тебя переодеть, не знаю.

— Да ладно, чего вдруг. Зачем? Высохнет и так. А где Кристинка? Спит?

Кристина сидела на одеяле, брошенном на пол, обводила пальцем тканые узоры. Эдуард кинулся убирать разломанный стол.

— Ты ее кормил чем?

— Сейчас к соседке схожу за молоком. А на магазине никакой бумажки не было? Может, на обед ушла?

— Ты меня гонишь, что ли?

— Дура...

— Здра-а-асьте вам! Ты выражения-то выбирай!

Эдуард натянул на голову пластиковый пакет, протиснулся мимо Кати и толкнул дверь. Под дождем быстро пересек двор, вбежал в лес. У озерца, куда стекала вода родника, он остановился, пошарил по земле глазами, поднял и метнул в кусты отсыревшую корягу. Поднялась утка и, не улетая, стала кружить над мокрым берегом. Эдуард вошел, поглядывая на птицу, раздвинул траву, нашел кладку яиц. Пяток их легко поместился в ладонях. Назад он шел медленно, не обращая внимания на дождь, держа сплетенные в корзинку пальцы у груди. Вскоре он стучал в окно соседнего дома, к Осиповой, у которой и поменял добычу на банку молока. Когда он вернулся, Катя одобрительно посмотрела, потом спросила:

— Ведро есть? Набери воды, уберусь тут у вас, бесплатно. Пыль погоняю. А ты с дороги хоть руки ей помыл? Кристин, папка у тебя что, того?

С водосточной трубы лило, как из крана. Там Эдуард и набрал ведро. Внес в дом.

— Ну ладно. Что там у тебя есть? Мне переодеться все же надо.

Эдуард прошел в другую комнату, что-то принес.

— Так! Это убери сразу, — Катя указала на мятые брюки. — Не влезу! Рубаху давай сюда. И майку. А подлинней ничего нет? Нет? Тогда бери дочку и в ту комнату. Пока не скажу, не выходить! Тряпка где?

Оставшись одна, стянула с себя платье. Надела майку. Рубаху завязала на поясе.

— А еще ведро есть? И таз. Я бы ее искупала потом...

— Там, сейчас...

— Не выходи, я сама!

Пошла в сени, нашла ведро. Осторожно открыла дверь на улицу — доски крыльца уже были темными от дождя. Катя набрала воду, сняла с гвоздя кипятильник. Из спальни плач Кристины, бубнеж Эдуарда.

Катя вздохнула, начала мыть полы.

— Расскажи ей сказку, — крикнула Катя.

— Какую?

— Господи! Любую! Да хоть сказку про царя колбаску!

Эдуард за дверью что-то бубнил, потом перешел на «баю-баюшки-баю».

— Не знаешь сказку, просто поговори с ней, хоть о чем, только ровно, не ори. Слышь, а правду говорят, что ты за брата отсидел? Вроде мать велела.

— Кто говорит?

— Да какая разница...

— Болтают... верь больше.

— Ты что-то сказал? Ладно. Захочешь, потом сам расскажешь. А почему у тебя баньки нет? Или есть?

Эдуард кивнул, продолжая ходить по комнате с дочкой на руках. Это была спальня. У двери раскрытый шкаф, рядом кровать, напротив, на стене, несколько фотографий: родители, Эдуард в форме моряка, Кристина, Эдуард с Леонардом.

Купание Кристины устроили на кухне, в корыте, нагревая воду кипятильником. Катя так и оставалась в мужской майке, оголявшей полные плечи, а когда она убирала прядь с потного лба, то ткань на спине натягивалась и сквозь нее обозначалась застежка на лифчике. Эдуард же, когда не надо было помогать, сидел перед приемником, вращал медленно кружок настройки и пристально вглядывался в зеленый глазок. А Катя, когда он не помогал, поглядывала на него с недоумением, а потом рассердилась:

— Я знаю, о чем ты сейчас думаешь.

Он настороженно посмотрел на нее, потом встал, чтобы уйти в другую комнату.

— Куда? Сиди уж...

Катя вновь убрала прядь со лба, но неловко в этот раз, мыло с руки попало в глаза. Она подошла к рукомойнику в сенях. В осколке зеркала увидела Эдуарда, который смотрел на нее, но вряд ли понимал то, что видел, и закричала:

— Да не смотри ты на меня такую! Сходи за водой лучше.

Ночью Катя беззвучно плакала. Она лежала вместе с Кристиной в единственной кровати. Девочка спала, открыв рот, тихо посапывала. А Кате хотелось выть в голос, но она боялась разбудить ребенка и потревожить хозяина дома, лежащего сейчас в соседней комнате на полу. Катя закусила край одеяла и стала слушать, как тоскливо дождь барабанит по жестяному откосу, потом уснула.

Эдуард тоже не сразу уснул. Он лежал на одеяле с узорами, сверху был накинут морской бушлат. Лежал на спине и глядел в потолок. Один раз поднял руку и прошептал «хайль», потом сплюнул и перекрестился.

Кристина, появившись внезапно, подошла к приемнику, нажала клавишу, потом начала вращать кружок настройки. Нащупав устойчивую волну, радостно повернулась к Эдуарду. Вошла, завернутая в одеяло, Катя, подняла девочку и унесла в спальню.

Ливень закончился, и утром солнце все просушило. Стало тепло. Дверь и окна в доме были открыты настежь, на полу лежали пятна света. Эдуард укрепил стол, проверил на прочность. Кристина была внизу, на одеяле, вновь обводила пальцем узоры. Услышав мычание коровы, подняла голову, прислушиваясь. Затем подбежала к окну, прижалась лбом. Рассмеялась, когда мычание повторилось.

— Все! Ложь клеенку! — сказала Катя из кухни.

Она внесла кастрюлю, поставила на стол, ушла. Вернулась с тарелками.

— Это все, что я нашла у тебя, пшенку. Хорошо, что молоко хоть было. Осторожно, горячее. Там у тебя плитка только на одном делении работает, посмотри потом. Тише не делается.

Катя посадила девочку к себе на колени, начала кормить.

— Она сама умеет, их учили. Не балуй ее.

Катя укоризненно посмотрела, пересадила Кристину на табурет, дала ложку в руку.

— А дуть на горячее их тоже научили?

Эдуард хмыкнул, пожал плечами. Катя внимательно посмотрела на него, на девочку. Рассмеялась и, загибая пальцы, сказала:

— Ну вот. Будто замужем побывала. Убрала, постирала, деток искупала, кашку сварила, деток накормила, этому дала, этому дала, а этот сам не захотел. Пора идтить, — и снова рассмеялась. — И ничего не изменилось. Чего так смотришь? Ты чего-то боишься? Да?

— Ничего я не боюсь, — смутился Эдуард, — опять ты с выводами... Ты ведь источник хотела посмотреть? И ей надо, обязательно. Хочешь, отведу.

— Ну... давай сходим. А он близко?

— Два шага, за оврагом сразу.

Во время разговора они ни разу не взглянули на девочку, смотрели друг на друга — он по-прежнему смущенно, она с непонятной ему грустью. Кристина крутила головой, потом зачерпнула кашу, дунула в ложку и поднесла ко рту. Только теперь взрослые посмотрели на девочку. Лицо Эдуарда осветилось улыбкой, будто не было до того ни уныния, ни горечи последних дней.

— Ну вот, — сказала Катя и заплакала. Тоже неожиданно легко и просто.

Когда они вышли из дома, то увидели идущих вдоль ограды копателей. Эдуард подбежал к ним, хлопнул в ладоши, сказал «Бум!» и с отобранным миноискателем побежал к началу леса. Там пригнулся и зашагал взад-вперед, что-то разыскивая. Видно было, что нашел, так как радостно поднял руку, потом спрятал кастет в карман

и позвал Катю. Они пошли окольной, сокращающей путь дорогой над речкой, под жарким уже солнцем, прошли мостик через овраг, свернули на тропинку и, пройдя еще немного по лесу, вышли к источнику.

— Вот он. Живоносный. От всех болезней лечит.

Эдуард разделся, потом снял платье с дочери и повел к луже. Там набрал из желоба воду в ладонь, сказал:

— Пей.

Кристина сделала глоток, не заплакала. Тогда Эдуард поднял ее на руки и быстро опустил в воду. Казалось, что Кристине это понравилось. Эдуард еще раз окунул дочь, потом вынес из лужи и усадил на плоский камень. Катя, молча и удивленно наблюдая за происходящим, вдруг оживилась:

— А ее проверяли? Я слышала, что батюшка не одобряет тех, кто сюда ездит. Или что? Прямо от всех-всех болезней лечит?

— Ну которые болят внутри человека, от тех. Иди сама попробуй.

Катя сняла с себя платье и плюхнулась в воду, с брызгами. Эдуард присел перед Кристиной на корточки, накинул свою рубашку на плечи девочки. Кристина потянулась к нему и поцеловала в щеку.

Катя вышла из воды, а одеваться убежала за дерево.

Он опять лежал в луже, как всегда, привычно раскинув руки и ноги. Набрав воздух в легкие, спрятал лицо в воду, выдохнул под водой, отчего всплыли и лопнули пузыри. Потом опять лег. Над водой торчала только его голова, и опять, как всегда, с широко распахнутым ртом.

Катя, уже одетая, стояла рядом с девочкой.

— Тетку бы сюда. Да боюсь, сил не хватит, не дотащу.

— А ты с собой воды набери. А хочешь, я баркасом передам?

— Нет. Это ни к чему. Как-нибудь в другой раз. Сама, — ответила Катя невозмутимо и спокойно, будто давно уже все обдумала и успокоилась. Потом тихо спросила: — Как жить будешь?

Эдуард, не вставая, подтянулся на руках к желобу и начал пить целебную воду. Пил, громко полоскал горло, пуская фонтан, потом опять лег.

— Я так поняла, что отсюда все время правее держаться нужно, — то ли спросила, то ли сказала Катя. — Я ухожу.

Поцеловала макушку Кристины, кивнула Эдуарду и быстрым шагом пошла. Уже отойдя, повернулась помахать им рукой. И выглядела растерянной, будто чувствовала себя в чем-то виноватой перед этой девочкой на камне и ее отцом в грязной луже.

МАРЬЯ ЗЕЛИНСКАЯ

Про то, как я попал в дом, где лечат людей

СЦЕНАРИЙ

Больничному клоуну ЗвезДочке

1

Ю ш а. Мне тут не нравится. Когда меня только привезли, я лежал во взрослой палате. В детской что-то там случилось: то ли трубы потекли, то ли отопления не было, то ли ремонт шел. Что-то такое... Раньше я много ходил. Привычка ходить не давала мне жить спокойно. И другим тоже не давала. Я постоянно просил маму выйти не на той остановке, пойти пешком на базар, пробежаться до школы. Ходьба — отличный способ повышения настроения. Внутри нас есть такая шкала, которая может то заполняться, то истощаться... Когда мы ходим, она заполняется разноцветными цветами. Ходьба дарит ощущение жизни. Ты ходишь, это значит, что ты живой.

Тогда я долго шел домой. Потом пришел, положил ключ на полку, лег на кровать и все заболело. Мама дала мне таблеток и вызвала «скорую». Они долго меня осматривали, прощупывали, просили поочередно поднять ноги и что-то с серьезным видом записывали в свои карточки. А я смотрел в окно и видел, как водитель в их машине закрыл глаза и уснул. Мне было больно, я хотел, чтобы они скорее закончили осмотр и убрали эту непроходящую неудобную боль, но я смотрел на водителя и понимал, что ему сейчас хорошо. Ему будет хорошо, пока осмотр будет идти.

Водители «скорой» не высыпаются. У двоюродной сестры моего друга Ваньки, короче, родители работают на «скорой». Они постоянно голодные и невыспавшиеся. У его папы часто болит живот, а мама на него кричит. Как говорит Ванька, как ему рассказывала Алинка, им нельзя заезжать за едой во время вызовов, и если во время обеда их вызывают, надо бросить еду и ехать. Часто они не то чтобы даже бросают еду, они и не приступают к ней! Потому у них у всех поголовно просто или гастриты, или язвы. Язвы — при повышенной кислотности. Когда кислоты в организме много, она разъедает стенки желудка. На них образуются ранки и болят. Если у вас язва, значит, надо пить вам горячее молоко.

Маме не нравится, что я столько знаю про врачей и медицину. Но человек ведь не виноват, когда он неумышленно что-то знает.

Марья Зелинская окончила Южный федеральный университет (факультет филологии и журналистики), учится в Московской школе нового кино (мастер — Дмитрий Мамулия). Финалист Международного драматургического конкурса «Премьера.txt», участник XXIII Всероссийского семинара драматургов «Авторская сцена», участник фестивалей молодой драматургии «Любимовка», победитель в номинации «Драматургия» независимой литературной премии «Дебют»-2010, участник конкурса конкурсов «Новая пьеса» в рамках «Золотой маски» (2010, 2013), победитель конкурса журнала «Собака РнД, топ-35» в номинации «Искусство», финалист конкурса пьес для детей и подростков «Маленькая премьера»-2011, финалист Всероссийского драматургического конкурса «Действующие лица»-2012, участник проекта для детей и подростков «Класс мира», участник проекта социально-культурной реабилитации заключенных «Арт-Амнистия», один из основателей «Тюремного театра».

Чтобы водитель выспался, я терплю, когда меня щупают. Хотя больно. Если бы я был помладше и более экзальтированный, я бы кричал и плакал. А так я не хочу портить людям жизнь. И нервы. Нервные клетки не восстанавливаются. Надо попросить маму не забыть, чтобы она посмотрела в энциклопедии, сколько у человека нервных клеток. Можно будет подсчитать, сколько раз в жизни можно нервничать. А сколько — больше не надо. Я даже запишу в блокнотик.

Мама оставила мне блокнот и сказала записывать все, что мне хочется, что мне будет нужно. Запишу в блокнот про энциклопедию. Мама бы больше была рада, если бы я написал «груша», но что уж тут поделать, если энциклопедия нужнее.

Все спят, а я лежу на кровати и громко думаю. Хорошо, что мысли никто не слышит и они не могут никого разбудить. Если бы мысли говорили для всех, было бы неприятно. Пришлось бы просто лежать и стараться ни о чем не думать. Это одна из сложнейших задач в мире, потому что, думая, как бы ни о чем не думать, мы все равно думаем.

Когда-то давно я смотрел фильм про детей, то ли инопланетяне они были, то ли какие-то зомби... У них, короче, глаза зеленым светились, и они умели читать мысли. Так там кто-то придумал, как скрыть свои мысли. Надо представлять себе море. Или каменную кирпичную стену.

Завтра меня обещали перевести в детское отделение. Я не знаю, рад ли я этому. Здесь тихо. Я в палате с девяностолетней старушкой. Она почти не говорит. А с теми, кто там, надо будет разговаривать. Не очень-то мне нравится раскрывать рот и строить из себя умника в незнакомых компаниях. А если просто отвернуться к стене, все сразу станут не любить тебя.

Незнакомые люди будут любить тебя, только если ты делаешь то же, что и все. Тогда им кажется, что всё под контролем. А всё не может быть под контролем. Взять хотя бы тот же ветер... Пойди-ка, попробуй (*зевает*) себе поймать его и подчинить... Угадать что-то про него... И... это... главное, что... Про что я сейчас думал? Что-то такое красивое было. А, про ветер... ветер такой красивый.

Мальчик засыпает.

И появляется ветер, который гонит большие мыльные пузыри. Они летят, превращаясь в разные фигуры, и лопаются. Дети бегают за ними и смеются.

2

Ю ш а. За утро мама звонила три раза. И еще один раз — врачу, когда он был у меня в палате и обещал, что днем меня переведут к детям. Я сказал, что это необязательно, тем более что за ночь бабушка вылечилась и ушла домой.

Если бы я не видел ее своими глазами, я бы ни за что не поверил. Когда засыпал, помню, как она начала что-то кричать и волноваться. Приходили колоть ее. А потом я спал. А потом увозили ее кровать и привезили новую. На ней уже никто не лежал. Я рад за бабушку.

Мне ставили две капельницы по четыреста миллилитров каждая. Честно, я не запомнил, что это было, хотя и попросил у медсестры баночку посмотреть, когда все в меня выкапало. Там что-то такое химическое было: натрий не натрий, хлорид не хлорид... С химией у меня большие проблемы. Наша учительница по химии была старая, часто плохо себя чувствовала и не ходила на уроки.

Врач хвалил мои вены. Потом я лежал и ждал, когда солнце выйдет. А потом ждал, когда оно светить будет сильно, чтобы можно было зажмурить один глаз, подставить ладонь солнцу и смотреть, как она просвечивается. Вены у меня действительно ничего.

Я рассматривал свои руки, а потом пришла мама. Она никак не отреагировала на выздоровление бабушки. И я подумал, что у нее что-то случилось на работе, раз она не радуется за другого человека.

Но я не сказал этого маме. Она так много для меня делает, можно потерпеть ее чудачества. Женщины, что уж там...

Мне страшно думать, что у меня могло не быть мамы. Иногда лежу и слышу в голове: «А представь, если у тебя не будет мамы?» И я отгоняю мысли, стараюсь не думать об этом.

Думаю тогда сразу о море или кирпичной стене. Если думать хорошо, концентрированно, плохие мысли уходят и ты снова начинаешь думать о какой-то ерунде.

В больнице человеку без фантазии тяжело. Потому что ничего не происходит. Делать толком ничего нельзя, никто не приходит, потому что все или на работе, или в школе. Медсестры заходят редко... Как хочешь, так и развлекайся. Особенно если ты оказался один в палате.

Сначала я этому обрадовался. А потом — нет. Бабушка иногда спрашивала у меня что-то, я знал ответы на все вопросы. Мне нравилось знать то, чего не знает она, которая старше меня почти в десять раз. Она спрашивала: «Это подушка?» И я говорил: «Да». Или: «А где мои тапочки?» Я говорил: «Вот». Или: «А когда медсестра придет?» Я говорил, что скоро. И медсестра скоро всегда приходила. Я уже начал думать, что у меня телепатическая связь с медсестрой, а потом бабушке было больно и мы ждали ее укол целых три с половиной вечности. Я понял, что никакой связи нет и что я опять купился на эту дурацкую идею о том, что можно управлять всем.

Я иногда буду покупаться снова, потому что, когда думаешь, что всё под контролем, легче живется.

Когда пришла мама, мы с ней много молчали. Мы вообще много молчим. Но иногда мне кажется, что мы слышим мысли друг друга и разговариваем не открывая рта.

На этой мысли медсестра заглянула, улыбнулась маме и удивилась, что укол так долго действует. А потом я заснул и снова видел пузыри и гоняющий их ветер.

Пузыри летают, ветер гоняет их туда-сюда. Дети бегают за ними и смеются.

А когда я проснулся, был уже снова вечер. И надо было ложиться спать. Так мне сказал доктор. Перед тем как я снова лег спать, я пытался вспомнить что-то важное в моем сне и никак не мог вспомнить.

Во сне все казалось таким ясным, а проснулся — и ничего не помнишь.

Завтра надо будет извиниться перед мамой. Она шла с сумками уставшая с работы, а я так невежливо заснул. Прости, мам. Если ты слышишь мои мысли, доброй ночи тебе. Я был рад тебя видеть.

И вот же обязательно забуду завтра это сказать. Вот по закону подлости... ну точно же забуду...

3

Ю ш а. Все в голове моей смешалось и перепуталось... Я был полностью уверен, что, когда я проснусь и открою глаза, настанет пятница. А получилось, что я проснулся, открыл глаза, а на подоконнике сидит Ванька. Я ему говорю: «Ванька, ты что здесь делаешь?» Он говорит: «А я тебя навестить пришел». И еще смешной такой, главное: дали ему белый халат и шапочку, чепчик такой, как у врача. И он в них утоп. В них два Ваньки запросто поместились бы, в этих врачачьих шапочке и халате. Я смотрю на него и, главное, хочу спросить: «Ты чего не в школе?», а он такой смешной, что хохочу и слова сказать не могу. А он, нет чтобы меня поддержать, настроить на серьезный лад, тоже хохочет, за животик хватается и слезы рукавами халата вытирает. А я хочу сказать: «Не вытирай глаза, мало ли кто в этом халате до тебя ходил», а не могу, так смешно. Короче, мы так смеялись, что медсестра пришла. «Мальчики, не забывайте, где вы находитесь!» А мы не забываем. Разве забудешь? А потом, когда она закрыла дверь, мы еще немного посмеялись для вежливости, но уже не шумели. Уже мы четко помнили, где мы находимся.

Некоторым людям завидно, когда тебе весело. Мне не нравится, когда так. Это даже в каком-то смысле нечестно — мешать кому-то веселиться.

Но медсестра не была нечестной. Она все время называла меня солнышком. И бабушку девяностолетнюю называла солнышком. И всех, наверное, так называла. Нечестные люди не будут называть всех солнышками. Или у нее просто плохая память и ей лень запоминать, кто из нас кто.

Нет, фу, забудьте. Всё. Я такого не говорил. Чик! Вырежьте это, когда будете монтировать.

Если вот так помонтировать, повставлять спецэффекты, где-то убыст-

рить, где-то, наоборот, замедлить кадры, из моей жизни получится неплохой фильм. Я его часто пересматриваю у себя в голове, когда нечего делать. И, думаю, жаль, что его не видите вы. Только смонтированный и со спецэффектами обязательно. Было бы интересно, чё...

С Ванькой я быстро устал, хотя мы почти ничего не делали. Я так уж точно. Лежал себе, привязанный к кровати. Невидимыми нитями. Просил Ваньку разрубить их, перегрызть или порвать, он пытался, но не смог. Сказал, что в следующий раз принесет бензопилу и распилит их. Я ответил, что его с бензопилой в больницу не пустят, он сказал, что положит ее в футляр от папиной гитары и никто не заметит. Я сказал, что с гитарой его тоже могут не пустить. И Ванька тогда возмутился: «Что у тебя за больница такая, куда не пускают с гитарами...»

Гитара — это весело, особенно когда не умеешь играть. А когда человек веселится, ему выздоравливать быстрее. Это вам любой скажет, даже доктор. Я спросил у него насчет гитары, и он сказал, что напишет приказ, официально разрешающий проносить в отделение гитары. Я не понял, шутит он или нет, хотел улыбнуться, но улыбаться не было сил. Я снова закрыл глаза и стал смотреть на ветер и пузыри.

И вот тогда, в тот самый миг я вспомнил про что-то важное, что я забыл вчера, или позавчера, или позапозапозавчера... Я забыл, что, когда дети бегали за пузырями, не бегала только одна девочка. Причем я даже сначала думал, что это мальчик, потому что она была в олимпийке такой с капюшоном, знаете? И он так лицо закрывал, что не видно было. А потом камера как бы отъехала, я как бы стал лицом к ней смотреть, как будто я оператор, поняли? Не сбоку, а вот так прямо, как будто в кадр, и она на меня смотрела.

Она была девочкой. И глаза у нее были темно-синего цвета. И олимпийка на ней тоже была синяя, только светло-синяя.

И она стояла как бы за детьми, бегающими за шарами, и смотрела. Моргая. Но не двигаясь.

И я тоже смотрел. Но я был как бы не я, а какое-то третье лицо, камера.

Это мне показалось важным во сне.

Я, кстати, спросил у Ваньки, как там Алинка. Он сказал, что у нее много уроков плюс она на секции ходит разнообразные, поэтому времени на личную жизнь не остается. Я спросил, знает ли она, что я в больнице, что я не выйду, когда она придет к Ваньке и захочет гулять во дворе. Он кивнул. Больше мы о ней не разговаривали.

Я подумал, что Алинке в принципе тоже пошел бы синий. И вообще спортивный стиль. А то она обычно носит все такое кружавчатое, как прямо девочка-девочка. Спортивный стиль сделал бы ее немного серьезнее, мне кажется.

А вообще, ей все идет. Подлецу все к лицу, как говорит мама, когда покупает мне вещи и они мне впору.

Знаете, еще что? Я вам быстренько скажу, а вы забудьте на всякий случай. Меня мама никогда не заставляла ходить в кружки́. И если бы мне захотелось навестить кого-то в больнице, она бы меня отвела. Я бы не хотел, конечно, но, если бы Алинку увезли в больницу, ну не по серьезке, а, например, с царапиной маленькой пальца, чтобы только зеленкой помазать и подуть, я бы пришел к ней. Хотя я бы все равно не хотел, чтобы Алинка попадала в больницу. Здесь атмосфера не очень-то располагает к веселью. А она любит все веселое. Все время хохочет, как дурочка стопроцентная. Это глупо смотрится, но красивая внешность все прощает. Алинка красивая. Когда молчит — особенно. Такая серьезная, концентрированная. (*За окном собака лает.*) А, вот что еще! Сегодня врач сказал, что привезли девочку, которую очень покусала собака! Ее даже зашивали. И на лице тоже. Девочка все время плачет и все намокает от слез, а врачи ругаются и просят ее не плакать, чтобы не намокало все, операция же! А она плачет и плачет, ну что ты будешь делать! Я спросил, громко ли она плачет. Доктора почему-то удивил мой вопрос, хотя ничего удивительного в нем нет, и он сказал, что тихо. Я тогда подумал, что девочка хорошая. Потому что сразу понятно по человеку, что терпеливая и заботится об окружающих.

Так как я заснул в прошлый раз, когда мама приходила, я не узнал,

сколько нервных клеток у человека и сколько раз в жизни ему можно нервничать. Мне сказали, что девочка на год младше меня, и я даже как-то приуспокоился. В следующий раз скажу маме про нервы, она принесет книгу, я прочитаю и, может, даже схожу к девочке. За всю свою жизнь она потратила мало клеток пока, но ее надо предупредить: плач плачем, а нервные клетки не восстанавливаются.

Да, может быть, даже, если настроение будет, схожу.

И, конечно, если Ваньке удастся протащить в больницу бензопилу.

Я спросил у медсестры, висит ли на входе приказ, разрешающий пронос гитар в чехлах, а она засмеялась и ушла. С женщинами так всегда, все им кажется, что мы тут шутки шутим. А мы все по-настоящему.

Раз девочка все время плачет, значит, она не такая, как Алина, которая все время смеется. Это мне не очень понравилось. Мне нравится, когда все похоже на Алину.

4

Ю ш а. Я окончательно потерял счет времени.

Когда-то давно меня хотели переводить в специальную палату, где болеют дети.

Когда-то давно у меня была старая соседка, которой ночью было плохо, а утром стало хорошо, и она ушла домой.

Когда-то давно приходил Ванька, мы много смеялись и немного говорили об Алинке.

Когда-то давно мама приносила груши, которые я заставил ее унести обратно и съесть. Она очень похудела. Меня дома нет, и питается небось черт-те чем... А когда все болит, как за всем уследишь?

Когда-то давно Ванька говорил, что принесет бензопилу в чехле от гитары и распилит невидимые нити, привязавшие меня к постели.

Я устал лежать.

Я устал лежать.

Я.

Устал.

Лежать.

В голове вертится только одна фраза. Мир сразу становится горячим, и слезы подступают к глазам, заполняют их... Тогда я открываю глаза широко, смотрю на потолок и слезы впитываются обратно в глаза.

Если бы наша учительница по биологии не была такой молодой и ветреной, я бы пришел на урок и первым делом попросил бы ее объяснить такое поведение слез. Там губка, что ли, специальная есть?

Я устал лежать.

Кто-нибудь!

Хоть кто-нибудь, пожалуйста, помогите! Я больше не могу! Эти белые стены, высокие потолки, эти дурацкие незаправленные кровати... Атмосфера не располагает к веселью.

Наверное, та бабушка была очень мудрой и сильной, раз смогла выздороветь в такой обстановке.

Когда я смотрю на матрацы соседней кровати, мне становится неприятно. Они грязные. На них расплылись страшные пятна. Приходится отворачиваться к стене и не смотреть.

Мне не нравится здесь. Здесь все чужое, необжитое, неуютное.

Когда мама придет?

Когда придет моя мама и заберет меня домой, чтобы больше никогда не надо было лежать в больницах? Что я такого сделал, что должен быть здесь и болеть? Чем я хуже других детей? (*Отворачивается к стене и всхлипывает.*) ...Когда я плакал, я заснул. Я не видел во сне ничего — ни ветра, гоняющего пузыри, ни девочку в синей олимпийке. Но меня это не расстроило, потому что, когда я проснулся, мама хлопала дверями моего шкафчика, шуршала пакетами, разговаривала с доктором и медсестрой. Они говорили о том, что меня переводят в другую палату.

Это был праздник. Настоящее путешествие! Надо было попасть в другое крыло больницы. По коридорам, этажам и лифтам. Кстати, в лифте есть настоящий больничный швейцар, как в фильмах. «Вам на какой?» — спрашивает он у всех. «На пятый».

Лифт поехал вниз и остановился сначала на седьмом. И сразу запахло лекарствами. И сразу стало невесело. И стало страшно, потому что к нам завезли девочку на коляске. Она была очень худой и грустной. Мама взяла меня за руку. Мои глаза сказали ей,

что мне страшно. А ее ответили, что все будет хорошо.

Я ей поверил.

Я поверил своей маме, что у всех в этом лифте все будет хорошо и что сдаваться нельзя, хоть это тяжело, особенно когда атмосфера не располагает к веселью.

А потом настал пятый этаж и мы вышли из лифта. Точнее, кто выехал, а кто вышел.

Покидая отделение, я оставлял надежду на то, что Ванька принесет бензопилу, ведь врач издал приказ, который действовал только там.

В новом отделении новые врачи и новые правила. Там даже стены в другой цвет покрашены. В приятный такой, сиреневый. В отделении шумно, многолюдно и... полно жизни. У него грустные детские лица, но есть и веселые.

Есть даже комната для игр и что-то вроде гостиной, где дети сидят на большом махровом, как пес, ковре и смотрят мультики. Когда меня провозили мимо, все смотрели на меня. Я был интересен им больше мультика. Я взял маму за руку. И она снова улыбнулась мне своей поддерживающей улыбкой. Мама хорошая.

Я подумал, что плачущая девочка, которую покусали собаки, должна быть где-то здесь. И решил обязательно выяснить это.

В палате, куда меня привезли, было двое мальчиков. Один спал отвернувшись к стене, я увидел только, что он рыжий и щеки его, как и шея и даже немного руки, усыпаны веснушками. Человек в солнечную крапинку, как будто бы оранжевым фломастером понаставили. Я подумал, что у него наверняка должны быть карие глаза, как у Алинки. А на следующее утро я узнал, что глаза у него зеленые. Это давало интересный эффект в сочетании с такой рыжестью.

Еще один мальчик раскладывал вещи, его молодая мама на высоких каблуках, которые торчали сквозь дырки в бахилах, помогала ему. Они, видимо, поругались до нашего прихода. Я сказал ей: «Здравствуйте», а ему: «Привет». Ответила только мама. Я перестал смотреть в их сторону. Не больно-то нужно унижаться. К тому же мальчик выглядел вполне здоровым. Мне с первого взгляда показалось, что мы с ним будем врагами.

Сразу захотелось обнять маму. Мы пробнимались до самого ее ухода.

Когда мама уходила, мой враг вышел из палаты. А его мама осталась перестелить ему постель. Больничная белая, как у всех, ему не подходила, они принесли из дому свою — с геометрическими фигурами. Его простыня похожа на скатерть. А мы с рыжим спим на обычных белых.

Рыжий не просыпается, не переворачивается и не подает никаких признаков жизни.

Хочется подойти и потрогать его торчащие уши. Сдерживаю себя.

После того как новая медсестра молча дает мне таблетки и делает укол, отворачиваюсь к стене и стараюсь заснуть.

На новом месте это выходит плохо. Плюс ко всему, когда враг возвращается, он начинает громко шуметь и шуршать. Я хочу сказать ему, чтобы он перестал, чтобы не мешал рыжему и кончал копаться в своих дурацких сумках, но не говорю. Его лицо днем было таким страшным, а передвижения такими резкими и здоровыми, что я молча злюсь и жду, когда он ляжет спать.

К моменту, когда он ложится, я хочу убить его. Странная злоба заполняет всего меня, становится жарко и душно.

«Может, откроем окно?» — предлагаю я. Вопрос проигнорирован. Комната озаряется синим светом и заполняется дурацкой музыкой, вырывающейся из наушников. Он втыкает их себе в уши и засыпает.

Что сделал бы Ванька, окажись он на моем месте? Наверняка встал бы и двинул ему хорошенько, чтобы тот не вел себя так вызывающе. Он не король здесь. Если у него ничего не болит, надо уважать тех, кто лежит и болеет.

Ночью у меня была высокая температура, около сорока. А потом пришла толстая медсестра и сказала врачу: «Сорок и один». Я вспомнил, что где-то слышал, что с температурой в сорок градусов не живут. А я живу... И еще вспомнил про Али-Бабу и сорок разбойников. Мысль была ка-

кой-то интересной, она даже заставила меня улыбнуться, но уколы начали действовать, пространство стало мягким, звуки приглушенными, а голова пустая-пустая. Когда сестра что-то шептала себе под нос, я уже почти спал. Она была совсем не похожа ну ту, которая называла нас солнышками.

Ночью враг два раза вставал. Я отслеживал движение в комнате, но не успевал понять и обдумать их. Что-то во сне манило, как пение сирен, я все глубже погружался в пучины странных цветных узоров.

Пузыри, ветер и девочка перестали мне сниться. Я решил, что это временно.

Даже во сне укол болел. Не люблю болючие уколы.

5

Ю ш а. Когда я проснулся, светило яркое солнце и ветер шевелил шторы. Кто-то открыл окно!

В палате никого не было. Мне показалось... Нет, я был уверен, что случилось чудо и я здоров. Я могу откинуть одеяло, спрыгнуть с кровати, пробежаться по коридорам, выглянуть в окно, отправиться на поиски плачущей девочки, добежать до Алинки и побежать к Ваньке, добежать до Ваньки и вернуться к Алинке... Я откинул одеяло, сел. Свесил ноги с кровати, надел тапочки, уперся кулаками в кровать, встал и пошел...

От радости закружилась голова, и я упал. Что было дальше, я не помню. Когда открыл глаза, то снова лежал.

Солнце спряталось, окно закрыли, на моей кровати сидел врач, медсестра ставила капельницу рыжему. Врач ругал меня за то, что я встал. А мне было так обидно, что меня ругают за то, что утром я был здоров, и я злился, не слушал врача и ждал, пока он скорее уйдет. Он слишком серьезный и не любит шуток. В этом отделении все какие-то слишком серьезные. Надо поменять их местами с взрослыми врачами.

«Вопросы есть?» — так врач закончил свою речь.

Есть! У меня вопрос: «Где девочка, которую ругают, когда она плачет?»

Неужели я в самом деле решился и спросил это? У меня даже сердце забилось быстрее и кровь подступила к щекам.

«Сначала выздоровей, потом о девочках думай!» Это врач забрал свою папку с записями и, смеясь, вышел из палаты. Не очень-то красиво с его стороны.

«У нас тут всех девочек постоянно ругают, когда они плачут... Все девочки плачут...» — это медсестра вклинилась в мой разговор с врачом.

Алинка никогда не плачет. Даже когда палец порежет, даже когда коленки свезет, даже когда с велосипеда в стену врежется, даже когда в ночи потеряется, даже когда ей больно, и страшно, и скучно, и вообще. Алинка никогда не плачет.

Что тут за люди такие работают, которые ни во что не ставят детей! Я понимаю, как обидно китайцам, когда о них говорят: «Все китайцы на одно лицо». Так вот и она: «Все девочки плачут». И ведь она даже не понимает, что, сказав это, она упала в глазах всех, кто это слышал. И теперь к ней с важным делом никто больше не обратится.

Медсестра сказала рыжему, что, как капельница закончится, она придет. При всех назвала меня «маленьким Казановой» — очень, очень «мило» с ее стороны — и ушла.

А потом нас спрашивают, почему мы не доверяем взрослым.

А потому что!

Потому что каждый ребенок имеет за плечами печальный опыт доверия взрослым.

Мы остались в палате одни. Стало тихо и неудобно. В такие моменты понимаешь, что сейчас надо обязательно что-то сказать... А что сказать, не приходит в голову. Все кажется преувеличенно глупым, хотя я уверен, что собеседник схватится за любую глупую мысль, как за тростиночку, потому что в этот же самый момент...

Рыжий отвернулся к стене.

Я не понял, как относиться к этому. «Тебе капельницу поставили слишком быстро!» — выпалил я.

Когда мне ставили капельницы, они не капали так быстро, чтобы, поступая в кровь, жидкость хорошо усваивалась, а не внедрялась в нее с напором...

Рыжий не повернулся. «Это поддерживающая. Эту можно быстро». У него был смешной голос. Он говорил

медленно. И каждое слово было разноцветным маленьким и аккуратным шариком, который вылетал из его рта. «Тебя в школе за рыжего дразнят?» — «Я давно не был в школе».

Палату окутало молчание. Найти тему для разговора не получилось. Я лег на спину и погрузился в свои отдельные мысли, не касающиеся больницы, болезней и рыжего. А потом вдруг...

«Она в сорок седьмой». — «Кто?» — «Девочка. Я тут все контролирую».

Рыжий замер. Или мне показалось, что замер, испугавшись, что я буду смеяться над ним. Я не смеялся. Смеяться над человеком, который все контролирует, — немыслимая глупость. Очевидно, рыжий понял, что мне можно доверять, и повернулся ко мне. Он сказал, что, если я никому не скажу про это, он возьмет меня в друзья. «Я никому не скажу».

Взяв меня в друзья, рыжий начал рассказывать про всех... На меня сыпалось столько имен, что я не успевал даже запомнить их. Из всего рассказа я понял, что крыло мальчиков отделено от крыла девочек КПП, контрольно-пропускным пунктом, на котором круглосуточно дежурят самые противные медсестры, с которыми невозможно договориться.

Насчет мультиков я рано радовался... Месяц назад детям поставили «Тома и Джерри». Первую неделю было интересно, на вторую остались самые стойкие. Сейчас ходят те, кому совершенно нечего делать. Или кто думает, что ковер — это собака, и играет с ним.

Рыжий ходит туда, чтобы контролировать обстановку и отслеживать новые события и настроения.

Девочка, которая плачет, мультики не смотрит и ковром-собакой не интересуется. Она вообще еще ни разу не выходила из палаты. Рыжий ходил в то крыло — проверить, как она. До того как его застукали медсестры, он успел добраться до палаты и заглянуть в дверной замок. Девочка сидела на кровати и смотрела в окно.

Еще рыжий рассказал, что у нас в отделении лежат совершенно разные дети и что большинство из них выздоравливают, несмотря на то что по виду этого не скажешь.

Я рассказал рыжему про девочку в лифте, он сказал мне расслабиться. Та девочка просто была из отделения детей, которые просыпаются и не могут ходить. Им надо два часа каждый день, чтобы научиться... Что-то там в названии или с ревматизмом связанное, или еще с чем-то таким. Рыжий говорил так быстро, что с потоком информации не справлялась даже моя феноменальная память.

А потом пришла медсестра, рыжий взглядом послал мне сигнал молчания. Я закрыл глаза и притворился, что сплю. Медсестра проверила капельницу, ввела в нее содержимое укола и вышла.

Мы проговорили до самого вечера. Потом ко мне пришла мама. Она принесла вкусной еды. И свои любимые груши тоже. Я попросил поставить одну, самую большую и красивую грушу на тумбочку рыжему. Мама поставила и на вражескую тумбочку тоже. Мне не понравилось это, но мама сказала, что надо делиться и быть добрым. Тогда я сказал, что если она такая добрая, то пусть возьмет и отнесет грушу в любую палату, например в сорок седьмую...

«Почему именно в сорок седьмую?» — «Так, случайное число». — «Это в другом крыле». — «Да, последняя палата».

Мама больше не стала задавать вопросов. Она поцеловала меня в висок, зачесав челку набок, как она это всегда делала, взяла грушу, тоже самую большую и красивую, и вышла.

КПП — не преграда для мамы. Во-первых, она взрослая. Во-вторых, она девочка.

Ночью я спал спокойно и снова видел пузыри. Девочка смотреть на пузыри не приходила. Но я был спокоен, я знал, что это не навсегда. Я был уверен, что ей нравилось смотреть, как ветер гоняет гигантские прозрачные шары. Человек, который так смотрит, обязательно придет снова.

6

Ю ш а. Моего нового рыжего друга зовут Илюша. Я почему-то так и думал. Ну не именно что его будут звать Илюшей, но что у него имя должно быть какое-то такое теплое и домашнее. Рыжее имя Илюша.

А моего нового врага, который отказывался обращать на нас внимание и терроризировал своим плохим настроением, обзывательствами и прямыми нападками, звали Вовой. Он, конечно, несколько портил картину налаживающейся жизни, часто обижал рыжего при мне. А я лежал и не мог ничего ответить. Как старый злопамятный индеец, я ставил зарубку на каждую принесенную им обиду и думал: «Ну, я начну ходить, ну, держись!»

На утреннем обходе я спросил у доктора, когда я буду ходить. Он честно ответил, что пока не знает. Я оценил эту честность, списал ее на усталость. После суточного дежурства доктор бледный и медленно говорит. Если бы я был дома, я бы непременно предложил ему чашечку кофе. Моя мама варит отличный кофе!

«Ты любишь кофе?» — спросил я у рыжего? «Мне нельзя», — ответил он. «А ты любишь?» «Пить люблю, а так — нет» — это рыжий вспомнил старый анекдот. Анекдот не совсем понятный, но мы смеялись с рыжим, как с Ванькой. До тех пор, пока не пришел наш общий враг и все веселье кончилось.

«Сейчас полдник принесут», — сказал рыжий, посмотрев на часы. И нам действительно принесли свежую ватрушку с творогом и изюмом, три печенья с орехами и стакан простокваши. Хорошо, что принесли простоквашу. Ряженку я не люблю, пришлось бы отдать ее рыжему и есть всухомятку. Рыжий — очень худой мальчик. Но, господитыбожежмой, сколько же он ест! Он ест всё и всегда. Чтобы порадовать его, я даже больше не отдаю маме продукты обратно. И мама рада, и... Вы бы видели эту довольную рыжую... лицо, когда ему дают еду! Сначала я говорил: «Тебя что, дома не кормят, что ли?» А потом понял, что кормят. Только все без толку. «Ты когда-нибудь наедаешься?» — спрашиваю. «Конечно. Только быстро проголадываюсь» — так говорит рыжий.

Как только медсестра ушла, Вова тоже покинул палату, как обычно, не притронувшись к больничной еде. Когда приходила его мама, он часто орал, что не будет есть «эту гадость», и просил принести ему что-то из «Макдака» или «Сабвея». Мама слушалась и приносила, за что ее потом всегда ругали доктора. Еда из «Макдака» вкусно пахла.

«Я смотрел передачу, там, короче, говорили, что они запахом берут. Продукты воздействуют на нос, потом на мозг, и мы хотим съесть какую-то гадость», — сказал рыжий. Мне было приятно видеть человека, который разбирается во многих, в том числе и медицинских, вещах, таких как здоровая и вредная еда, причины вредности и последствия. За это я даже отдал ему третье печенье. Он принял печеньку и сел ко мне на кровать. Я понял, что сейчас пойдет речь о чем-то важном.

«Ночью девочке было плохо. Сегодня ей плохо тоже».

Стало обидно. Я сразу понял, что скучаю по Алинке. И хочу, чтобы ей никогда не было плохо. Девочку, которую просят не плакать, мне тоже стало жалко. Я понял, что забыл сказать маме про энциклопедию и посмотреть ее про нервные клетки.

«Меня в детстве покусал хомяк, мне делали тридцать уколов в живот», — сказал рыжий. «Ей тоже делали тридцать уколов в живот?» — спросил я. Рыжий не знал ответа на этот вопрос. Это было вызвано хорошей работой КПП. Проходить границу становилось сложнее.

Рыжий догрызал печенье. Мы замолчали. Я ушел в свои мысли, а потом рыжий вдруг спросил, сколько я вешу. Сколько я вешу, я не знал. Но я весил явно раза в два больше скелетины рыжего. «А почему ты спрашиваешь?» — «Недалеко от процедурной стоит коляска...»

Такая же, на которой тогда везли девочку в лифте!

«Ночью я мог бы попытаться привезти ее к нам!» — «Сможем ли мы пройти КПП?» «Насчет этого не беспокойся», — уверенно сказал рыжий и ушел.

Я понял, что он беспокоится сильнее меня. И что плана, как пройти дежурную, у него нет. Но у него голова большая, хорошая, умная.

К нам опять пришла медсестра и спросила, где «эти». Я сказал, что «эти» пошли по делам, прочитал на ампуле, что у нее в руках димедрол,

и послушно перевернулся на живот, готовый к тому, чтобы получить свою дозу укола. У нас впереди намечалась нервная ночка.

К тому же все опять начинало болеть. А заснуть, когда что-то болит, — искусство избранных.

Рыжему бы тоже поспать, чтобы ночью не клевать носом и не напортачить.

Мне снились клоуны... Два клоуна, которые хотели войти в нашу палату. Рыжего не было, а Вовка отчаянно не хотел их пускать, кричал и топал ногами. Такой странный сон.

Когда я проснулся, медсестра опять делала мне укол. Потом я долго лежал и смотрел на потолок, а в голове крутилось: «Котики-наркотики... Вафельница-капельница... Детки-таблетки... Царства-лекарства...» Мне было больно, от этого я и проснулся. Когда больно, а потом тебя оглушают дозой какого-нибудь обезболивающего, — туши свет, дело труба!

Если бы я не спал, я бы сказал, что укол мне не нужен. Я не умею терпеть, но очень стараюсь это делать. Изо всех сил стараюсь. Чтобы терпеть, надо занять свой ум мыслями.

Но иногда все внутренности начинают так болеть, как будто в живот воткнули кол и ворочают его, а все органы наматываются на него, как вата на спичку. Хочется ругать всех. И хочется кричать: «Да дайте же! Дайте же мне этот чертов укол!»

Мама не разрешает мне говорить «чертов», но когда больно, запретов нет. Когда больно, есть только боль. Все остальное — вторично, блекло, незначительно.

Но я не прошу укол. От страха. Я боюсь стать наркоманом.

Я слышал, что кто-то напал на участкового врача и отобрал у него сумку с ампулами не то трамала, не то чего-то еще. Я видел на улице наркоманов. И в аптеке тоже. Я не хочу быть наркоманом и расстраивать маму. Поэтому я терплю. Часто — закрыв глаза и отвернувшись к стене, притворяясь, что сплю. Когда что-то болит и кто-то совершает какое-то действие по отношению к тебе, становится в сто раз больнее. Пусть лучше думают, что я сплю, и не трогают меня.

Иногда, когда я лежу, отвернувшись к стене и делая вид, что сплю, я действительно засыпаю. И просыпаюсь от боли.

«Юша!» Это рыжий Илюша в ночи шепчет. Оглядываю палату, глаза не могут привыкнуть к темноте. Замечаю коляску. «Прикатил?» — «Ага».

Теперь нам надо меня туда перебазировать. Я поднимаюсь на локтях, цепляюсь за коляску. Кто-то опять втыкает мне в живот невидимый кол. Стон вырывается из моего рта.

«Тихо! — шепчет Илюша, оглядываясь на спящего Вовку. — Она опять плачет, в коридоре слышно».

Стиснув зубы, сажусь в коляску. От боли не могу ответить рыжему. А он и не ждет ответов. «Поехали?» Илюша понимает, что я подумал о Гагарине. Я улыбаюсь. Едем. Сердце стучит громко. Илья смотрит на меня и улыбается, а потом становится строгим: «Не сползай!»

Илюша останавливается и подтягивает меня, чтобы я не упал в кресле. Мне больно, но я молчу.

Шаги. Чьи-то слышатся шаги! Илюша паникует, не знает, что делать, становится в темный угол. Неподалеку оказывается вешалка с халатами, Илюша набрасывает на нас халат. Так смешно, что боюсь не сдержусь и начну хохотать в полный голос на все отделение!

«Как ты гениально придумал с халатами!» — «Тшшш...»

Илья тоже смеется.

Острая боль пронзает все мое существо, я перестаю смеяться и вижу звездочки, как маленькие салютики, возникающие перед глазами.

Шаги умолкают. Я слышу, как далеко и близко, в том конце отделения плачет девочка.

«Что с тобой?» — «Едем». — «Тебе плохо?» — «Едем, Илья!» — «Если плохо, давай вернемся».

С каждой минутой боли во мне все больше, а благородства все меньше.

«Стой здесь, я на разведку».

Он уходит.

«Стою», накрытый халатом, как вешалка. Стараюсь держаться руками за коляску и не сползать. Коляска неудобная, из скользкого материала. Надо будет обсудить это с мамой, что-

бы она всем сказала, чтобы такие не делали.

Язык плача интернационален. Я понимаю каждый вздох, каждый всхлип плачущей девочки. Хочется впервые в жизни сказать: «Милая моя...»

Звездочек становится больше. Руки уже не могут держаться за кресло. Чувствую, что сейчас упаду. Падаю.

Прибегает Илья. У него в руках стакан воды. Он ставит его на пол, бросается ко мне, повторяя: «Ты чего? Ты чего?»

«Все нормально, Илья...» — говорю. «Ты чего? Ты чего?» — повторяет он. Он пытается посадить меня обратно в кресло. Мне больно. И кричать нельзя, и девочка плачет. Я чувствую, что еще чуть-чуть и я взорвусь от боли и тысячи стонов, как маленькие стеклянные шарики, покатятся по гладкому полу отделения, запрыгают по лестницам, заполнят улицы города, сбив с ног троллейбусы и маршрутки...

Он дает мне стакан воды. Я не соображаю. Беру стакан, замахиваюсь и кидаю. Илюша в панике, он только и успевает, что набросить на нас халат и зажать мне рот рукой.

КПП не дремлет. Медсестра кладет книжку и идет в сторону, где теперь валяется мой стакан. Мне опять хочется смеяться. Боль становится союзником и мешает это делать.

Медсестра отходит на мальчишескую сторону, смотрит на стакан с водой, возмущается и идет в самый далекий конец коридора за тряпкой.

Илюша скидывает халат на пол и быстро-быстро, как в фильмах про гонщиков, везет меня к девочке.

С каждой секундой всхлипы все отчетливее.

Залетев за угол девчачьего отделения, мы останавливаемся, чтобы отдышаться. Мы в приятной безопасности. За углом темно.

«Я сегодня лампочку целый день выкручивал, чтобы никто не видел, — признается запыхавшийся Илюша. — Ты как?» «Просто блеск», — протягиваю я.

Я уже устал и хочу в палату. А еще я вдруг подумал, что все это странно. Зачем какой-то плачущей девочке видеть двух охламонов, врывающихся к ней в ночи непонятно зачем. Рыжий чувствует мое упаднические настроение. «Отлично выглядишь, — говорит он мне, зачесывая челку набок, как это делает мама. — Готов?»

Говорить, что я боюсь и передумал, нет смысла. Сердце бьется так быстро, что заглушает боль.

Рыжий открывает палату. Я вижу девочку, сидящую на подоконнике. Звезд становится так много, они все падают на землю к ее ногам — к ее ножкам, выглядывающим из-под тоненькой воздушной ночнушки, на которой лежит россыпь светлых распущенных волос. Какая красота!

«Андрюша!» — слышу я громкий крик рыжего и вижу большие удивленные глаза девочки, переставшей плакать.

Сияние звезд сменяется черным экраном.

7

Ю ш а. Глаза я открываю, когда уже светло. Рыжий сидит на своей кровати и доедает ряженку. Мою ряженку. «Ты же не против?» Я улыбаюсь. Рыжий может съесть хоть всю ряженку мира, даже если она будет простоквашей, пусть даже моей и пусть я буду очень хотеть ее.

«Юша, я вчера так испугался, когда ты отключился, ты даже не представляешь! Ты мой самый лучший друг, — говорит вдруг Илюша, перед тем как заглотнуть последнюю ложку ряженки. Он ест ее ложкой, громко вазюкая по граненому стакану. — У меня раньше не было друзей. Но даже если бы были, ты все равно был бы самым лучшим. — И он доедает. — А у тебя много друзей?» — спрашивает он.

Он так трогательно перепачкан ряженкой, он такой лопоухий и несчастный, что я вру: «Нет. Ты — мой лучший друг». «Твою маму к главврачу вызывали». — «Мама тут?» — «Ушла уже, ты спал целый день. Ее ночью вызвали еще...»

Я вспоминаю про ночь. Глупо и стыдно. «Что мама сказала?» — «Принесла груши». Все верно. Мама не стала бы ругаться при чужих людях. Рыжий улыбается. «Что?» — «Да не...» — «Что, говори уже!» — «Да вспомнил

просто, как смешно ты сознание потерял... Как в кино. «Последнее, что слетело с его уст, было: «Ах, какая красота!» Ах, ах... Ба-бах!» — смеется рыжий. Я думаю: может, обидеться на него? Но тоже смеюсь. Мы смеемся вместе. А потом в комнату входят Вова с Алинкой.

Она проходит к кровати моего врага, садится с ним, кинув мне по ходу: «Привет, Юшка!»

Я...

Я не...

Я не понимаю.

Алина сидит на кровати моего кровного врага, слушает его музыку и смеется? Моя Алинка?

Я смотрю на них. Рыжий смотрит на меня.

«Ты знаком с его подружкой?» Перевожу взгляд на рыжего. Он в своем уме задавать такие вопросы?!

«Пойду еще ряженки попрошу».

К счастью для рыжего, он уходит. Я лежу на кровати и стараюсь не смотреть на Алинку.

Она что, его знает? Она пришла к нему?

Медсестра приходит, спрашивает про укол, я что-то резкое ей отвечаю. Она уходит.

Проходит три с половиной вечности, прежде чем Алинка подходит ко мне. Вовка вот просто тут же ее окликает и говорит, что она может взять плейер себе.

Алинка соглашается, идет к нему за плейером. Он шепчет ей что-то на ухо и выходит из палаты. Она смеется, кивает и садится ко мне.

«Мне сказали, у тебя тут подружка появилась? — говорит Алинка и хохочет. — По ночам к ней ходишь, а меня забыл совсем. Вон, с другом твоим познакомилась. Он смешной».

Алинка красивая. Только одета опять во все розовое. Несерьезно как-то.

«Как тебя пустили без халата?» «Уметь надо! — снова хохочет она. — Ладно, пойду. У меня танцы скоро». «А еще придешь?» «А подружка твоя не будет злиться? — опять хохочет, что ты с ней сделаешь! — Да приду, приду. Мне еще плейер отдать надо. Так что...»

Кто-то открывает дверь. Я готов наброситься на всех, кто нам мешает, и порвать их на куски — и этого Вову, и даже рыжего. «О-о-о-о!» По этому ее «о-о-о-о!» понимаю, что это не рыжий и не Вова. «Ладно, не буду мешать», — говорит она. «Ты не мешаешь». — «И не буду».

Алинка выскакивает из палаты. Я закрываю глаза, чтобы не плакать от гнева и горечи, а потом понимаю, что в палате не один.

При свете она не кажется такой же красивой. И ночнушка у нее как после отбеливания, вся в катушках. А у Алинки все вещи новенькие.

Отворачиваюсь к стене и закрываю глаза.

Дверь скрипит и закрывается.

Я понимаю, что поступил некрасиво.

А Алинка поступила красиво?

Нужно встретить доктора и спросить, когда я буду ходить. Нужно встать и убить Вову. Я могу выкинуть его из окна. Задушить его подушкой. Я могу перегрызть ему вены... Я все могу. Я всесильный. Я должен мстить. И меня не накажут, потому что я болею. Никто не имеет права наказывать больных детей.

«Мне дали целых два стакана ряженки!» — кричит обезумевший от счастья рыжий. «Рад за тебя». Рыжий теряет улыбку на пороге комнаты. «И пожалуйста...» — говорит он и уходит.

«И пожалуйста»! Ненавижу. Ненавижу всех!

Открываю рот и начинаю кричать. На крик приходит медсестра.

«Ты чего орешь как резаный?» — «Я хочу укол». — «Попросил бы нормально, я бы пришла. Ты же тут не один, детки болеют, кто-то спит, а ты их будишь... Знаешь же, что во сне не больно, зачем будишь?» — «Я хочу укол!» — «А волшебное слово?» — «Я хочу укол!!!»

Медсестра уходит. Потом молча приходит, делает мне сразу два укола. Один от боли, другой от нервов. Хочу заснуть и перестать ненавидеть.

Ненавижу. Ненавижу. Ненавижу.

Алинка предатель. Предатель.

Алинка предатель. Предатель. Предатель. Предатель.

Ненавижу, ненавижу ее!

Не засыпаю. Я отомщу Вовке.

Что я могу сделать? Для меня сидеть — проблема. Руку поднять — целое дело... Но у меня есть друзья. Вот и настало время проверить нашу дружбу. Вот и настал момент истины.

Позовите рыжего! Позовите ко мне рыжего, он мне нужен!

Никого нет.

Мне нужен рыжий!

8

Ю ш а. Сплю урывками, смотрю сны на ускоренной перемотке. Не до снов. Надо разобраться с явью.

Открываю глаза. В палате я и рыжий. Он спит.

Зову: «Рыжий!» Он спит. Зову: «Илюша!» Спит как убитый.

Беру с пола тапок и кидаю в него. Тапок попадает ему в голову. Рыжий просыпается, трет ушибленное место, видит на подушке грязный тапок. Ничего, потерпит.

«У меня к тебе дело». — «Зачем тапками кидаться?» — «Да забей ты... Дело есть». — «Я только заснул!»

Рыжий уже не рад тому, что проснулся и видит перед собой меня, а ведь я еще даже не просил его ни о чем. Вот как полезны испытания дружбы. С их помощью открывается правда.

«Чего тебе?» — спрашивает.

Он уже и грубит. Так-так. Прекрасно. Если откажется, поручу это важное дело Ваньке, он-то уж точно не откажет. Мы-то с ним с детства дружим, мы-то с ним ого-й сколько всего прошли.

«Вова украл мою девушку», — говорю. «Что?! Как?! — спросонья вопит он. — Которая приходила?!» — «Да! Он взял ее себе». — «Но живого человека нельзя взять себе!»

Рыжий, который несколько мгновений назад сидел на кровати, опять ложится. Он какой-то бледно-зеленый. Симулянт! Чтобы мне не помогать.

«Если ты мне друг, ты должен отомстить за меня». Рыжий смеется. Я четко обозначаю серьезность моих намерений, переходя на тон «уже не друзья и даже не хорошие знакомые»: «Рыжий, не ожидал от тебя. Если ты не отомстишь за меня, я не буду с тобой разговаривать. Забудь про ряженку и груши».

Рыжий подскакивает на кровати как ужаленный. Из-за ряженки, я же знаю.

«Да как ты можешь так говорить?!»

Это он мне. Он, который может так поступать! Настоящий друг сам бы догадался и давно бы побил этого дурацкого Вовку!

«Да как ты себе это представляешь! Я на него только замахнусь, он уже меня убьет!»

Трус.

«Разговор окончен!» Я отворачиваюсь к стене. Меня окружают предатели.

«Я не верю, что ты серьезно». «А я не верю, что ты серьезно! — ору я на него. — Я попрошу Ваньку, он все для меня сделает, потому что он настоящий и самый лучший друг, в отличие от тебя! Ты мне никто, так, больничный друг на один раз!»

Рыжий встает и выходит из палаты.

Больничный друг на один раз, понятно...

А зачем он так сказал про мою Алинку? Нет... Чур... Он меня сбивает. Алинка просто не знала, что Вовка мой враг. Алинка ни в чем не виновата. Она терпеливая, никогда не плачет и всегда смеется. Она хорошая.

Вдруг отделение наполняют крики. Сначала детские, потом к ним добавляются взрослые. Все бегают туда-сюда. Что-то случилось. А я не могу встать, пойти и посмотреть. Дурацкая болезнь. Приходится сидеть и ждать, когда кто-нибудь придет и вспомнит обо мне.

Ждал долго. Даже два раза заснул, пока ждал. А потом наступил вечер, в комнату пришла мама Вовы с порванными бахилами и выглядывающими из-под них каблуками.

Я смотрел, как она собирает вещи, вытирая руками слезы, шмыгая носом, но не смел спросить у нее, что случилось. Я же враг ее сына. Это нечестно.

Мама Вовы дособиралась быстро. Она вышла из комнаты, оставив красивый сладкий запах. Рыжего в палате не было. Прошло уже довольно много времени. Мне хотелось видеть его.

И мама не приходит. Все меня предали и покинули. И живот как назло разболелся...

Я отвернулся к стене и заплакал. Чтобы не думать о плохом и успокоиться, я представлял себе море. Волны, барашки, соленые брызги. Я рассматривал дно, видел, как чайки плещутся на волнах.

Заснул.

Мне снилось наше отделение, с разных сторон которого доносились звуки детского плача. И все, кто их слышал, не могли сдержать слез и тоже присоединялись к нему, полные сочувствия и любви к этим странным незнакомым отчаявшимся детям, которые болеют.

В эту ночь я часто просыпался, мне впервые было страшно находиться одному в темной палате. Даже с Вовкой и его плейером было лучше.

Тени мелькали перед окном, казалось, какие-то существа в черных лохмотьях захватили мир, как черные мысли захватили мою голову.

Мне было так страшно, что я всех простил.

И Вовку, и Алинку, и рыжего, и медсестер... и всех-всех-всех.

И когда я только простил всех, свет ударил мне в глаза, двери раскрылись и в палату ввезли рыжего. Он был без сознания.

Тут уж не до приличия, я схватил врача за рукав, он выпроводил всех и сел ко мне не кровать. Я забыл, что надо говорить, но врач был умный и начал сам.

«Твой друг сегодня подрался с соседом...» — «С Вовкой?» — «Его мама устроила скандал и перевела его в другую больницу». — «Илюшина?» — «У Илюши нет родителей, он из детского дома... Илюша накинулся на Вову, они подрались. В результате у Илюши вылетела нефростома, а Вова повредил оба протеза. Илюше сейчас надо спать, не буди его, хорошо?»

Я силен в медицине. Но я ничего не понимал: «У Вовки протезы?» Доктор посмотрел на меня как на полного идиота: «Вова родился с неразвитыми конечностями. У него нет рук. Ты не замечал этого из-за протезов. Но «благодаря» Илюше это заметило все отделение. Вова очень расстроился и сбежал из больницы, мы долго его искали. Он замерз, и у него температура подскочила. Его перевели пока в другое отделение... Этот вон, тоже мне... Ох, детки-детки...»

Доктор махнул рукой, спросил, как я себя чувствую, и ушел, оставив меня с собственными мыслями.

Всю ночь я не сомкнул глаз. Я смотрел на рыжего и просил прощения. Говорил, что он мне друг, даже ближе Ваньки, который уже почти неделю не приходит, даже ближе Алинки, и мне не надо ничего доказывать. Я просил прощения и извинялся, извинялся и просил прощения. Я говорил, что пусть лучше у меня болит, а у него не болит. А еще обещал ему отдавать все самое вкусное.

На минуту мне показалось, что рыжий улыбнулся, услышав мои слова.

К утру рыжий порозовел, веснушки вернулись к нему, а мне стало хуже. Я хотел позвать кого-нибудь, но боялся будить рыжего. А вдруг ему больно, но он не чувствует боли из-за сна?! А потом кто-то сжалился надо мной и тоже подарил сон — с пузырями, ветром и девочкой.

И, вот странность, в девочке, смотрящей прямо в кадр моего кино, я узнал ту, которая плакала в нашем отделении. Я не понимал, как такое возможно, ведь сон про пузыри я увидел гораздо раньше знакомства с девочкой.

9

Ю ш а. Кто-то смеется... Это рыжий, мой друг рыжий Илья смеется! Только где он, он же не бегает за пузырями?

Сон рассыпается в одно мгновение, остается только смех рыжего.

«Юшка! Юшка, ты решай, можно им зайти или нет!»

Открываю глаза и вижу, как рыжий полусидя-полулежа смотрит на дверь и заливается как соловей. А в двери торчат две клоунские головы. Клоуны толкаются, пихаются и просят зайти.

«Они не могут, пока не получат согласия от всех», — слышу я. Я уже не маленький, чтобы верить в клоунов. «Мне все равно», — говорю я и отворачиваюсь. «Ты что! Они же к тебе пришли! А ты отворачиваешься!» — в голо-

се рыжего столько изумления, что я тут же поворачиваюсь к ним лицом и даю понять, что настроен на контакт.

Илюша улыбается. «Это мой лучший друг. Я из-за него вчера чуть человека не убил!» — говорит он.

Клоуны удивляются, а потом первый, тот, что построже, в белом парике, взводит курок пальцев на ладони и стреляет в голову тому, который в рыжем парике. Тот хватается за сердце и падает замертво.

«Н-е-е-е! Все было не так! — кричит рыжий. Видно, что ему больно быть таким активным, но он старается не замечать этого. — Я подхожу к нему...» — начинает рассказ Илюша...

А белый клоун сразу следует его сценарию. «Я подхожу к нему и говорю: «Приятель, ты имел беседу с девушкой моего друга и теперь у тебя будут большие проблемы. Пойдем выйдем».

Клоуны мигом становятся двумя крутыми ковбоями и широким ковбойским шагом идут к месту дуэли.

«Я говорю, что битва оставит только одну истину. Неправда умрет вместе с ее носителем, — Илья выражается странным языком, но мне даже нравится. — Оружие я уже выбрал... Это будет поединок настоящих мужчин. Разберемся с помощью рукопашного боя. Тот пожимает плечами, мол, как знаешь. Я заношу над ним руку и даю ему прямо по уху! — Илюша переходит на крик, в проеме двери появляются дети, которые побросали старые мультики и пришли смотреть за схваткой. — Тот уворачивается и дает со всей дури по уху мне! Я взревел... — Илюша показывает, как он взревел, клоун повторяет за ним. — И дал ему по уху еще раз! И еще раз! И еще раз! Он упал мне в ноги и начал молить о пощаде. Но увести даму сердца у моего друга — высшая подлость, поэтому пощады не будет. Я поднимаю его над собой, кручу и кидаю в ближайшую стену... Он падает и отключается. Побитый и изрядно потрепанный, я ухожу победителем. Меня приветствует народ, я теряю бдительность. Враг не дремлет, он подбирается ко мне со спины и разбивает о мою голову бетонную плиту. Я поворачиваюсь, удивленно смотрю на него и падаю. Он улыбается и падает тоже. Нас увозят в больницу, но побеждаю все равно я!» — подытоживает рыжий.

Все, кто смотрел на поединок, аплодируют. Клоуны поднимаются, кланяются, рыжий случайно наступает белому на ногу, они смешно ругаются друг с другом, дети хохочут.

Потом мы еще играем с клоунами в роботов — они дают нам в руки деревяшки с нарисованными кнопочками, говорят, что это пульты управления от них, мы управляем. Всем очень весело. Особенно когда рыжий клоун ошибается, а белый нервничает и ругается на него. Мы подстраиваем такие ситуации специально. Это очень смешно, правда!

А потом они уходят к детям в другую палату. И все тоже уходят.

Медсестра увозит Илюшу на осмотр и процедуры. А я зову рыжего клоуна вернуться. Ему передают, и он приходит ко мне.

Клоун садится ко мне на кровать, я говорю ему, что хочу серьезно поговорить, без шуток и смехов, это возможно?

Клоун кивает. Снимает с себя парик и нос.

Он оказывается молодым красивым парнем с ровным носом и большими глазами. Его наверняка любят девушки.

«Клоун ЗвезДочка — твоя подружка?» — «Меня зовут Костя». — «А меня Юша. Вообще-то я Андрей, но меня так почти никто не называет». — «Она не моя подружка. Но раньше мне очень нравилась». — «Раньше нравилась, а теперь не нравится? Так не бывает!»

Костя говорит, что бывает. Человек иногда сам себя не понимает. Костя говорит, что на самом деле ему нравится Лена, она не клоун. И тоже сейчас болеет.

Я спрашиваю у Кости совета по поводу того, как лучше всего попросить прощения. Костя говорит, что прощение лучше всего просить незамедлительно, потому что мама в детстве ему говорила, когда ты не попросил прощения у того, кого

обидел, а солнце уже зашло, ангел умирает.

«А я вчера уже не попросил...»

Костя молчит.

Я зауважал его за то, что он не стал осуждать меня, и рассказал ему про девочку, которая все время плачет, про то, как я сделал вид, что не знаю ее, про то, как сложно к ней будет снова пробраться...

Костя выслушал и попросил меня подождать его.

Я вижу, как он выходит за дверь.

Костя находит врача, просит его, чтобы меня посадили на коляску и повезли к девочке. Доктор не разрешает. Костя спорит с ним.

Он спорил громко, врач отвечал громко, я слышал практически каждое слово. И про то, что «каждое такое вставание может стать для него последним» тоже слышал. А потом Костя зашел ко мне в палату, хлопнув дверью, извинился и спросил, как я себя чувствую. Я чувствовал себя нормально, только слегка разволновался.

«Ты не против, если я возьму тебя на руки? Коляска сейчас занята».

Костя несет меня на руках. Я закрываю глаза и представляю, как будто он — мой папа. Все видят, как он несет меня, — медсестры, врач, чьи-то родители, бабушки и дедушки, даже электрик, который чинит выкрученную рыжим лампочку.

Когда мы дошли, палата оказалась пустой. Девочки там не было. Я расстроился. Костя предложил написать ей записку, и мы написали.

Обратно Костя тоже нес меня на руках, поэтому я совсем не устал. И живот у меня почти не болел. Но все равно было время уколов, и я сдержался, даже не показал, какие болючие эти уколы.

Костя обещал зайти еще раз. Он пожелал мне выздоровления, а я пожелал выздоровления его Лене.

«Милая моя... Когда ты плачешь, мое сердце плачет вместе с тобой».

Когда мы были в ее палате и писали письмо, я долго думал, как подписаться, чтобы девочка поняла, от кого оно. Но Костя сказал, что девочка и так все поймет. Он сказал, что есть вещи, которые не требуют объяснения.

«Милая моя... Когда ты плачешь, мое сердце плачет вместе с тобой...»

Я засыпал, глядя на оттопыренные Илюшины уши, и мне было хорошо.

Ночью мне снилась девочка. Во сне меня было два. Тот, кто как бы оператор, и тот, кто действующее лицо. Я ходил за девочкой. Смотрел на нее. Ветер шевелил ее белые волосы, и это было красиво. Даже красивее, чем громадные мыльные пузыри, подгоняемые ветром.

10

Ю ш а. Через несколько дней мне разрешили ходить. Я разбудил Илюшу и попросил как лучшего друга перерезать канаты, привязывающие меня к кровати. Он не стал говорить, что у него нечем.

«В народе меня все знают как Человека Ловкие Пальцы», — сказав это, рыжий взял и развязал канаты, дал мне руку, и мы прошлись по палате.

«Ты мой лучший друг...» «Не надо», — отмахнулся он. «Это правда, Илюша. Я хочу общаться с тобой вне больницы. Ты не против?»

Илюша промолчал, но я увидел, что он не против.

А еще через несколько дней мне разрешили выписаться под мамину роспись. Я попросил маму не расписываться. Я хотел полежать в больнице еще немного. Мама была удивлена.

Она сказала, что Ванька звонил ей вчера и извинялся, что не может прийти, у него соревнования, ему надо готовиться. Он сказал, что навестит меня, когда я уже буду дома.

Я поблагодарил маму. Ей было немного стыдно передо мной за Ваньку. Но я сказал, что это не важно, я желаю Ване победы.

Все это время со мной рядом был мой рыжий друг.

«Ты принесла чего-нибудь вкусного?» Благодаря Илюше у меня появился аппетит. Мама открыла целый мешок со вкусностями, я позвал Илюшу, и мы накинулись на эти чудеса. Выбрав самые вкусные конфеты и печенья, мы отдали их маме. Она знала, что с ними делать и куда нести. Несмотря на то что девочка не пришла

ко мне после записки, чем меня немного расстроила, мне хотелось баловать ее.

Утром приходил Костя, мы устроили настоящий военный совет из трех человек. Костя сказал, что был у девочки, она получила письмо.

«Почему тогда она не пришла?»

Костя боролся с собой, чтобы не выдать чужой тайны. А перед самым уходом шепнул, что она стесняется, что у нее швы видны.

«Юша... Сходи к ней сам!» — сказал рыжий, остановив мою маму. Мама отдала пакет мне. Они довели меня до двери. Дальше я пошел сам, опираясь о стеночку.

Это был первый самостоятельный поход. Когда я шел, моя шкала заполнялась разноцветными цветами. И я верил, что девочка поправится, что я поправлюсь, что рыжий Илюша поправится и что все дети в этом отделении поправятся.

Я шел долго. Несколько раз передумывал по пути. Но потом вспомнил, что сказал Костя, и решил идти вперед. Взрослый — это когда ты можешь отвечать за свои поступки.

Я взрослый.

Дошел до палаты, постучал три раза. Никто не ответил. Я открыл дверь и вошел.

Девочка спала. Больше в палате не было никого. Я сел на соседнюю кровать и стал ждать, когда она проснется, чтобы сказать ей, что мозг человека содержит сто миллиардов нервных клеток, и спросить, видела ли она во сне пузыри. А если не видела, я напомню, что видела... Большие пузыри, подгоняемые ветром, которые переливаются на солнце.

Мы будем держаться за руки и смеяться. Потому что когда тебе кто-то снится до того, как вы знакомились, — это знак.

Я прислонился к стене и стал смотреть на нее... Из ее глаза выкатилась большая слеза. Я подумал: «Милая моя... Когда ты плачешь, мое сердце плачет вместе с тобой».

Мне показалось, что она услышала меня и улыбнулась.

Аннотации научных статей

Нина Цыркун. Смена диспозиции
Обзор 63-го Берлинского кинофестиваля. Автор анализирует особенности конкурсной программы Берлинале-2013, изменения в его политике, отмечает явное стремление жюри вывести на авансцену новую когорту киноавторитетов. Критик также рецензирует наиболее яркие из представленных в конкурсе картин, в том числе получившие главные награды фестиваля.
63-й Берлинский кинофестиваль, программа, политика, киноавторитеты, награды

Елена Стишова. Короткий фильм о предательстве
Рецензия на фильм «Долгая счастливая жизнь» Бориса Хлебникова, представленный в конкурсе Берлинале-2013. Критик анализирует картину в контексте нового российского кино, повествующего о постсоветском социальном устройстве, отмечает особенности нарратива и стилистики картины и ее героев, а также исследует особый режиссерский почерк Хлебникова.
«Долгая счастливая жизнь», Борис Хлебников, Берлинале-2013, новое российское кино, постсоветское социальное устройство, нарратив

Зара Абдуллаева. Обещание
Рецензия на картину Ульриха Зайдля «Рай: Надежда», последнюю часть его кинотрилогии, показанную в рамках Берлинале-2013. Критик исследует картину в контексте других работ режиссера, анализирует ее мотивы и представленные в ней характеры, тонкие психологические нюансы, отмечая многоуровневую диалектику между «резонансом и диссонансом».
«Рай: Надежда», Ульрих Зайдль, Берлинале-2013, трилогия Зайдля, диалектика, диссонанс

Лариса Малюкова. Семейное дело
Рецензия на фильм «Поза ребенка» Калина Петера Нетзера, представленный в конкурсе Берлинале-2013. Анализируя картину, критик подчеркивает ее смысловые нюансы, замечает созданный режиссером психологический портрет современного румынского общества, анализирует затронутые режиссером проблемы и исследует авторскую манеру Калина Петера Нетзера.
«Поза ребенка», Калин Петер Нетзер, Берлинале-2013, румынское кино, современное общество, психологизм

Антон Долин. День открытых дверей
Рецензия на фильм Брюно Дюмона «Камилла Клодель, 1915». Критик анализирует картину в контексте творчества режиссера, раскрывает многочисленные смысловые и стилистические нюансы режиссуры, исследует тонкую работу Жюльет Бинош и Брюно Дюмона, а также особый режиссерский взгляд на жизнь, творчество и личность знаменитого скульптора.
«Камилла Клодель, 1915», Брюно Дюмон, Жюльет Бинош, Берлинале-2013, скульптура, творчество

Андрей Плахов. Проекция ада
Рецензия на картину Джафара Панахи и Камбозии Партови «Закрытый занавес». Критик исследует сложное пространство иранской картины, в которой стирается грань между фикцией (художественным вымыслом) и документом, анализирует многочисленные психологические и экзистенциальные мотивы фильма, а также рассматривает «Закрытый занавес» в контексте всего творчества Панахи.
«Закрытый занавес», Джафар Панахи, Берлинале-2013, иранское кино, документ, фикция

Жанна Васильева. Не о любви
Рецензия на картину «Глория» Себастьяна Лелио, показанную на Берлинале-2013. Критик анализирует жанровые и стилистические особенности фильма, насыщенного мотивами из истории кино, народной латиноамериканской культуры, площадной комедии и нонконформистской европейской культуры. Автор также исследует особую символику и психологизм картины и раскрывает уникальность режиссерского почерка Лелио.

«Глория», Себастьян Лелио, Берлинале-2013, латиноамериканская культура, европейская культура, психологизм, символика

Марина Дроздова. Путешествие теней по дороге с новой разметкой
Рецензия на фильм Дэвида Гордона Грина «Повелитель лавин». Критик исследует сюжет фильма и особенности его персонажей, особую чувствительность и постановочную аутентичность, подчеркивает его неоднозначность и многоплановость.
«Повелитель лавин», Дэвид Гордон Грин, Берлинале-2013, чувствительность, аутентичность

Елена Плахова. Феникс из пепла
Рецензия на фильм Джорджа Слёйзера «Темная кровь». Критик анализирует ключевые мотивы картины, ее стилистику, персонажи и психологическую подоплеку, а также отмечает актерскую работу Ривера Феникса, одного из последних «потерявшихся» героев американского кино.
«Темная кровь», Джордж Слёйзер, Ривер Феникс, Берлинале-2013, американское кино

Анжелика Артюх. Hello, Hélio!
Рецензия на картину «Элиу Ойтисика» Сесара Ойтисики Филью, представленную в рамках программы «Форум» на Берлинском МКФ-2013. Критик анализирует картину как попытку мощнейшей интерпретации искусства и видения художника режиссером-дебютантом, исследует структуру и смысловые пласты фильма, в котором раскрывается мир бразильской культуры XX века.
«Элиу Ойтисика», Сесар Ойтисика Филью, Берлин-2013, «Форум», бразильская культура

Зара Абдуллаева. Зачем кино театру
Автор анализирует спектакли Кэти Митчелл «Кристина» (по стриндберговской «Фрёкен Жюли»), представленный в рамках фестиваля NET, и «Желтые обои» в театре «Шаубюне». Отмечая уникальность режиссерского подхода Митчелл, соединившей в спектаклях театр и кино, переосмыслившей саму технологию разных видов искусства, автор исследует смысловую и эстетическую структуру этой работы, в которой происходит ревитализация мертвого психологического театра.
«Кристина», «Желтые обои», Кэти Митчелл, театр, кино, ревитализация, психологический театр

Дмитрий Комм. Город, где живет кино
Автор исследует феномен «кинематограф Гонконга» — одной из ведущих жанровых школ современного кино. История гонконгской кинематографии, ее исторические, стилистические и жанровые особенности, новые тенденции и новые имена — предмет подробного исследования, автор которого отмечает уникальность кино Гонконга в целом и неповторимость манеры гонконгских режиссеров.
Кинематограф Гонконга, жанровая школа, Голливуд, современное кино

S U M M A R Y

Alexei German:
«I'm bored»
Interview by Ludmila Donets.

Elena Nekrasova
Lenfilm: Long Goodbyes or Change of Destiny?

IK questionnaire
Irina Evteyeva, Konstantin Lopushansky, Yury Mamin, Sergei Ovcharov, Andrei Sigle, Sergei Snezhkin on Lenfilm.

Nina Tsyrkun
Dispositional shift
Berlin-2013
Coverage of 63rd Berlin international film festival. The author analyzes peculiarities of the Competition program, changes in the festival politics, marking the evident jury's endeavor to advance a new cohort of filmmakers. Also the most prominent films awarded with the festival prizes are reviewed.
63rd Berlin International film festival, the Competition program, politics, a new cohort of filmmakers, prizes

Elena Stishova
A short film about treason
Review of Boris Khlebnikov's A LONG AND HAPPY LIFE (Russia), presented in the Competition of Berlinale. The critic analyzes the picture in context of new Russian cinema, telling of post-Soviet social order, marks details of narration and stylistics and characterization as well as explores Khlebnikov's creative method.
A LONG AND HAPPY LIFE, Boris Khlebnikov, Berlinale-2013, new Russian cinema, post-Soviet social order, narration

Foreign press on Boris Khlebnikov's A LONG AND HAPPY LIFE

Zara Abdullayeva
Pledge
Review of Ulrich Seidl's PARADIES: HOFFNUNG (Austria — France — Germany), the final part of his trilogy, shown in the Competition program of Berlinale. The critic analyzes the picture in context of the director's creative work, analyzes its motives and characters, subtle psychological nuances, marking multilevel dialectics between resonance and dissonance.
PARADIES: HOFFNUNG, Ulrich Seidl, Berlinale-2013, trilogy, dialectics, dissonance

Larisa Malyukova
Family business
Review of Cálin Peter Netzer's POZIȚIA COPILULUI (Romania), shown in the Competition program of Berlinale-2013. Analyzing the picture, the author stresses its semantic nuances, notices the psychological portrayal of contemporary Romanian society, analyzes the range of problems and the directorial manner of Cálin Peter Netzer.
POZIȚIA COPILULUI, Cálin Peter Netzer, Berlinale-2013, Romanian cinema, contemporary society, psychology

Anton Dolin
Doors open day
Review of Bruno Dumont's CAMILLE CLAUDEL 1915 (France) from the Competition of Berlinale-2013. The critic analyzes the picture in context of the director's creative work, discloses multiple semantic and stylistic nuances of the direction, investigates subtle work of Juliette Binoche and Bruno Dumont as well as a certain director's comprehension of life, creation and personality of the famous sculptor.
CAMILLE CLAUDEL 1915, Bruno Dumont, Juliette Binoche, Berlinale-2013, sculptor, creation

Andrei Plakhov
Projection of hell
Review of Jafar Panahi and Kamboziya Partovi's PARDÉ (Iran) shown in Berlinale-2013. The critic analyzes complicated space of the Iranian picture, where the frontier between fiction and document is being blurred; analyzes many psychological and existential motives of the film and considers PARDÉ in context of Panahi's creation as a whole.
PARDÉ, Jafar Panahi, Berlinale-2013, Iranian cinema, document, fiction

Jeanna Vasilyeva
Not about love
Review of Sebastián Lelio's GLORIA (Chile), shown in Competition of Berlinale-2013. The critic analyzes generic and stylistic peculiarities of the film

charged with motives from cinema history, folk Latin-American culture, commedia dell' arte and nonconformist European culture. The author also investigates special symbolism and psychological layer of the picture and discloses unique directorial manner.
GLORIA, Sebastián Lelio, Berlinale-2013, Latin-American culture, European culture, psychological layer, symbolism

Marina Drozdova
Trip of shadows along the newly-flagged road
Review of David Gordon Green's PRINCE OF AVALANCHE (USA). The critic investigates the subject matter and peculiarities of the characters, specific sensibility and production authenticity, accentuates its ambiguity and complexity.
PRINCE OF AVALANCHE, David Gordon Green, Berlinale-2013, sensibility, authenticity

Elena Plakhova
Phoenix from ashes
Review of George Sluizer's DARK BLOOD (Netherlands). The critic analyzes key motives of the picture, its stylistics, characters and psychological background, and marks actor's work of River Phoenix, one of the last «lost heroes» of American cinema.
DARK BLOOD, George Sluizer, River Phoenix, Berlinale-2013, American cinema

Angelika Artyukh
Hello, Hélio!
Review of Cesar Oiticica Filho's HÉLIO OITICICA (Brazil), shown in Berlinale-2013's Forum. The critic analyzes the picture as an attempt at a potent interpretation of art and artist's vision by the newcomer, investigates structure and semantic layers of the film, where the world of Brazilian culture of the 20th century is disclosed.
HÉLIO OITICICA, Cesar Oiticica Filho, Berlinale-2013, Forum, Brazilian culture

Olga Andreyeva
The hurt and the blamed
Personal rubric.

Chulpan Khamatova:
«I can't be bothered to play in life»
Interviewed and commented by Larisa Malyukova.

Julliette Binoche:
«Improvisation is the synonym of truth»
Interview by Jessica Kiang.

Zara Abdullayeva
What's in theatre for cinema?
The author considers Strindberg's MISS JULIE (Frokën Julie) stage adaptation KRISTINA by Katie Mitchell shown at the NET festival and her YELLOW WALLPAPER shown in Schaubühne Theatre. Marking unique approach of the director, who united theatre and cinema in one show and revisited technology of different art genres, the author investigates semantic and aesthetic structure of this work, where revitalization of dead psychological theatre takes place.
KRISTINA, YELLOW WALLPAPER, Katie Mitchell, NET festival, theatre, cinema, revitalization, psychological theatre

Dmitry Komm
City where cinema lives
The author investigates the phenomenon of Hong Kong cinema — one of the leading genre schools of contemporary cinema. The subject of the article constitutes history of Hong Kong cinema, its historical, stylistic and genre specifics, new trends and new names. The author marks the unique features of this cinema as a whole and of certain directors.
Hong Kong cinema, genre school, Hollywood, contemporary cinema

Kar Wai Wong
Traditions and wisdom of the forefathers
Interview by Clarence Tsui.

Kar Wai Wong:
«Generosity and magnanimity constitute the Great Master»

Bruno Dumont:
«Both — burlesque and tragedy»
Interview by Fabien Lemercier.

Pulat Akhmatov
Raccoon
A script.

Maria Zelinskaya
How I got into the house where they treat people
A script.

Журнал издается при поддержке

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

16+

Редакция журнала «Искусство кино» приносит извинения фотохудожнику Ивану Пустовалову за публикацию в № 1 за 2013 год его авторской работы — портрета режиссера Александра Рехвиашвили — без его ведома.

Журнал издается при поддержке:

Первого канала

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

компании «СТС Медиа»
(телеканал «Перец», телеканал СТС)

фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Евгений Майзель
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов,Татьяна Фирсова
Секретарь редакции Анна Закревская
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 05.03.13. Подп. к печати 21.03.13
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75
Заказ 14383. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«**Искусство кино**» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

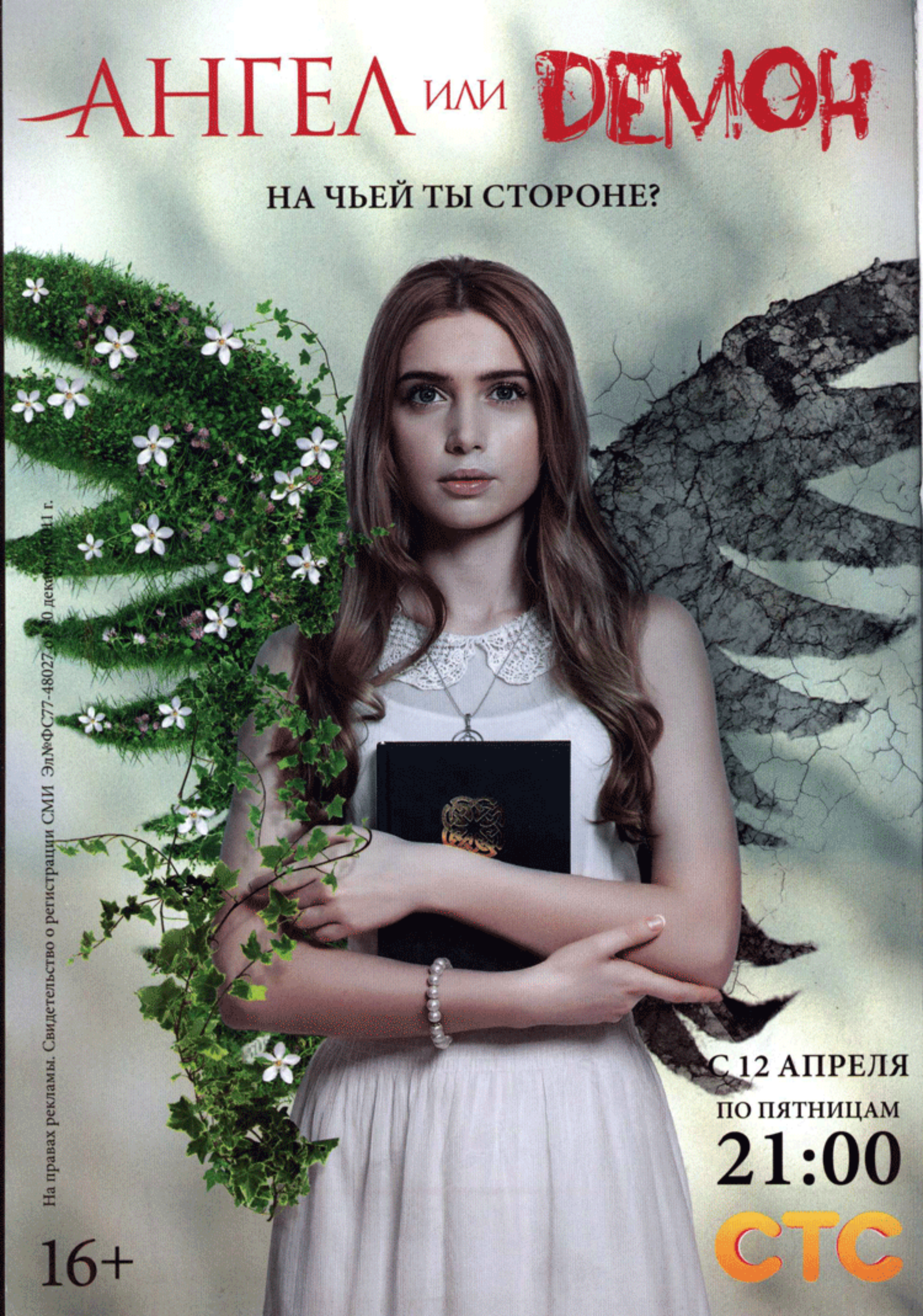
© Журнал «Искусство кино», 2013

6 часов
коротких комедий
и прикольного видео
каждый вечер!

перец
телеканал

АНГЕЛ ИЛИ DEMON

НА ЧЬЕЙ ТЫ СТОРОНЕ?



На правах рекламы. Свидетельство о регистрации СМИ ЭлФС77-48027 от 30 декабря 2011 г.

16+

С 12 АПРЕЛЯ

ПО ПЯТНИЦАМ

21:00

СТС

РЕАЛЬНЫЕ ПАЦАНЫ

20:00 ПОНЕДЕЛЬНИК – ЧЕТВЕРГ

16+

ТНТ

С 8 АПРЕЛЯ
МОСКОВСКИЙ СЕЗОН

Реклама.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АРТЮХ, Н.ВЕНЖЕР, Д.ГУБИНА, Д.КОММА, Б.ЛОКШИНА, Е.НЕКРАСОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, К.ТАРХАНОВОЙ, А.ФОМЕНКО, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

Граждане против гражданского общества?
Функции телерейтинга в России

В РУБРИКЕ ***«КОММЕНТАРИИ»***

ОЛЬГА АНДРЕЕВА
ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
ЕЛЕНА СТИШОВА

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***

МАРГАРИТА ТЕРЕХОВА
ДЖОРДЖ ЛУКАС

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

Умное сериальное телевидение
Формула американского нуара
Фильмы продолжительностью в один кадр

В РУБРИКЕ ***«ОПЫТ»***

ЧТО ТАКОЕ МЕДИЙНОЕ ЛИЦО
ТЕХНОЛОГИЯ ПРОГРАММИРОВАНИЯ

В РУБРИКЕ ***«ПУБЛИКАЦИИ»***

Алексей Герман. Фрагменты бесед с российскими и французскими критиками

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***

Наталья Беляева. СВОБОДНОЕ ПАДЕНИЕ
Анастасия Астафьева. ДВОЙНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ

2 0 1 3